

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Caio Menezes Facó

A CITAÇÃO COMO MATERIAL E COMO RECURSO
ESTRUTURAL E EXPRESSIVO

Memorial de Composição

Porto Alegre

2018

Caio Menezes Facó

A CITAÇÃO COMO MATERIAL E COMO RECURSO ESTRUTURAL E EXPRESSIVO

Memorial de Composição

Memorial de Composição submetido como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Composição.

Orientador:

Prof. Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Facó, Caio Menezes

A citação como material e como recurso estrutural
e expressivo / Caio Menezes Facó. -- 2018.
200 f.

Orientador: Antônio Carlos Borges-Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Música. 2. Composição Musical. 3. Citação. 4.
Beatas do Cariri. I. Borges-Cunha, Antônio Carlos,
orient. II. Título.

*"May I not write in such a stile as this?
In such a method too, and yet not miss
Mine end, thy good? why may it not be done?
Dark Clouds bring Waters, when the bright bring none."*

John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*
The Author's Apology



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA




ATA 04/2018

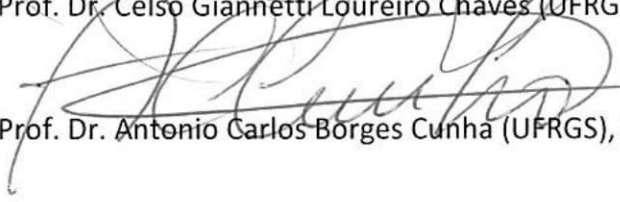
DEFESA DE MESTRADO Nº 233

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito, às dezessete horas, na Sala Armando Albuquerque do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na Rua Prof. Annes Dias, 112 – 15º andar, Centro, Porto Alegre – RS, reuniu-se, em sessão pública a Banca Examinadora convidada pela Comissão de Pós-Graduação deste Programa para examinar a Defesa de Trabalho Conclusivo de Mestrado de **Caio Menezes Facó**, intitulada “A citação como material e como recurso estrutural e expressivo”, como um dos requisitos ao Título de Mestre em Música, Área de Concentração Composição. Os trabalhos foram presididos pelo orientador do mestrando, Prof. Dr. Antonio Carlos Borges da Cunha. Após concluída a defesa nas suas etapas de apresentação e arguição, os examinadores reuniram-se para o julgamento e atribuíram ao trabalho apresentado os seguintes conceitos: Prof. Dr. Germán Enrique Gras (UECE), Conceito APROVADO, Prof. Dr. Bruno Milheira Angelo (UNIPAMPA), Conceito aprovado, e Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves (UFRGS), Conceito APROVADO. Dessa forma, e de acordo com o regimento interno do Programa de Pós-Graduação em Música, foi o mestrando APROVADO no exame e apresentação do trabalho a que se submeteu. A Banca Examinadora concedeu ao mestrando um prazo de quinze dias a partir desta data para a apresentação da versão final do seu trabalho à Comissão de Pós-Graduação deste Programa, à qual deverão ser incorporadas as recomendações feitas durante a defesa, ouvido o orientador. A homologação da versão final do Trabalho é requisito indispensável para obtenção do Título. Ao Prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha, na condição de presidente da sessão pública de defesa, agradeceu aos integrantes da Banca Examinadora a colaboração recebida. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a presente sessão e, para constar, foi lavrada a presente Ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pelo presidente e por todos os integrantes da Banca Examinadora.


Prof. Dr. Germán Enrique Gras (UECE)


Prof. Dr. Bruno Milheira Angelo (UNIPAMPA)


Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves (UFRGS)


Prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha (UFRGS), Presidente

AGRADECIMENTOS

Aos amigos Germán Gras, Bruno Angelo e ao Prof. Celso Loureiro Chaves, pelos conselhos valiosos que recebi durante os últimos anos.

Aos amigos Julio Herrlein, Rodrigo Meine e Heitor Oliveira, pelas discussões na disciplina de Seminário de Análise e Composição, que muito me fizeram refletir sobre a arte da composição.

Ao meu orientador e grande amigo Prof. Borges-Cunha, por sua visão crítica e honesta sobre minha música, e por todos os desafios propostos, que contribuíram significativamente para meu desenvolvimento artístico.

RESUMO

Este trabalho consiste em um portfólio de composição, documentado com partituras e gravações, e um memorial, ambos fundamentados em nove peças escritas entre 2016 e 2017, durante o mestrado em música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O memorial inicia com comentários breves relativos à música de três compositores que são citados como referências: Richard Wagner, Olivier Messiaen e Krzysztof Penderecki, apontando aspectos de suas obras que influenciaram meu pensamento composicional. Nos capítulos seguintes, cada uma das peças que integram o portfólio é comentada individualmente, fornecendo informações sobre o contexto em que cada obra foi escrita. As peças são discutidas sob o viés da citação, que está presente em todas elas, de formas diferentes, funcionando como material, como recurso estrutural e como recurso expressivo. Além de citações do repertório histórico, utilizei também fragmentos extraídos de um conjunto de canções sacras cantadas pelas Beatas do Cariri, no interior do Estado do Ceará, durante seus atos penitenciais. Serão feitas algumas observações buscando conectar este material folclórico com as intenções expressivas de minhas músicas. Este trabalho expõe uma revisita às peças do portfólio, sob uma nova perspectiva, mais atual, com o objetivo de avaliar suas falhas e suas virtudes. Conclui-se que as citações permitem o diálogo com outras referências, trazendo para minha música características de épocas e lugares distintos, combinando linguagens diversas, e propiciando a criação de uma unidade estilística.

Palavras-chave: Composição Musical, Citação, Beatas do Cariri.

ABSTRACT

This work consists of a portfolio - vested with scores and recordings - and a memorial, both based on pieces written between 2016 and 2017, during my master's degree in music at *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. The memorial starts with comments about the music of three composers: Richard Wagner, Olivier Messiaen and Krzysztof Penderecki - describing aspects of his works that influenced my compositional thinking. In the following chapters, each music of my portfolio is presented and discussed, providing information about the context in which each work was written. The pieces are discussed under the bias of the quotation, which is present in all of them - in different forms - working as material, as a structural resource and as an expressive resource. I used, besides the quotations taken from the historical repertoire, fragments extracted from sacred songs sung by the *Beatas* - in the interior of the State of Ceará - during their penitential acts. Some remarks, trying to connect these quotations with the expressive intentions in my music, will be made. This memorial presents a revisit to these pieces - under a new and current perspective - in order to judge its faults and virtues. It is concluded that the quotations allow the dialogue with many others references, bringing to my music characteristics of different epochs - combining musical languages and styles - and making possible the creation of a particular stylistic unity.

Keywords: Musical Composition, Quotation, *Beatas do Cariri*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	03
2. REFERÊNCIAS ESTÉTICAS	05
3. AS COMPOSIÇÕES	09
3.1. Citações do repertório histórico	09
3.2. Citações das Beatas do Cariri	16
3.3. A citação de forma mais livre.....	22
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS.....	36
PARTITURAS E GRAVAÇÕES	37
<i>Aproximações Áureas</i>	<i>39</i>
<i>Canções Errantes.....</i>	<i>60</i>
<i>O Príncipe de Venosa</i>	<i>85</i>
<i>Prece</i>	<i>96</i>
<i>Terra Quente.....</i>	<i>106</i>
<i>As vozes das labaredas do sertão.....</i>	<i>113</i>
<i>Ritos das Senhoras da Terra.....</i>	<i>123</i>
<i>Sopros do Estuário.....</i>	<i>132</i>
<i>Pandora</i>	<i>152</i>

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Extrato do programa de concerto (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais – 14 e 15 de dezembro de 2017).....	09
Figura 2: Charles Ives, <i>A pergunta não respondida</i> , terceira intervenção do trompete – clave de sol (som real)	10
Figura 3: Caio Facó, <i>Aproximações Áureas</i> [32-36], trompete <i>offstage</i> – clave de sol (som real).....	10
Figura 4: Caio Facó, <i>Aproximações Áureas</i> [cordas 67-71], textura granular	11
Figura 5: Caio Facó, <i>Aproximações Áureas</i> [metais 73-78], notas longas vs. notas curtas	12
Figura 6: Caio Facó, <i>Aproximações Áureas</i> [madeiras 133-140], adensamento por imitação motívica.....	12
Figura 7: Caio Facó, <i>O Príncipe de Venosa</i> [57-61], início da citação de Gesualdo	13
Figura 8: Caio Facó, <i>O Príncipe de Venosa</i> [47-51], trecho com microtons.....	14
Figura 9: Caio Facó, <i>O Príncipe de Venosa</i> [22-24], outro trecho com microtons....	14
Figura 10: Caio Facó, <i>O Príncipe de Venosa</i> [1-3], trecho com ritmos derivados da <i>Sequência de Fibonacci</i>	15
Figura 11: Capa e cântico do <i>Bendito da Quinta Feira</i>	16
Figura 12: Caio Facó, <i>Canções Errantes</i> [10-13], primeiro <i>cantus firmus</i>	17
Figura 13: Caio Facó, <i>Canções Errantes</i> [123-126], citação de Gonzaga – clave de sol	17
Figura 14: Caio Facó, <i>Prece</i> [21-22], motivo das beatas – clave de fá na pauta inferior	18
Figura 15: Caio Facó, <i>Prece</i> [1-4].....	19
Figura 16: Caio Facó, <i>Prece</i> , trecho da seção <i>Furioso</i>	19
Figura 17: Caio Facó, <i>Prece</i> [131-133], tema das beatas distorcido.....	20
Figura 18: Caio Facó, <i>Terra Quente</i> [19-21], motivo das beatas	20
Figura 19: Caio Facó, <i>Terra Quente</i> [12-15], bordão na corda IV	21
Figura 20: Caio Facó, <i>Terra Quente</i> [1], microtons.....	21
Figura 21: Programa <i>Ensemble MPMP</i> - Terra.....	23
Figura 22: Programa <i>Ensemble MPMP</i> - Água.....	23
Figura 23: Programa <i>Ensemble MPMP</i> - Ar.....	24
Figura 24: Caio Facó, <i>As vozes das labaredas do sertão</i> [9-11], motivo das beatas	25
Figura 25: Caio Facó, <i>As vozes das labaredas do sertão</i> [29-32], citação de Luís Gonzaga	25
Figura 26: Caio Facó, <i>As vozes das labaredas do sertão</i> [59-64], citação de Ligeti	26

Figura 27: Caio Facó, <i>As vozes das labaredas do sertão</i> [78-81], citação de Ligeti	27
Figura 28: Caio Facó, <i>Ritos das Senhoras da Terra</i> [56-62], trecho coral	27
Figura 29: Caio Facó, <i>Ritos das Senhoras da Terra</i> [51-55], momento agressivo ...	28
Figura 30: Caio Facó, <i>Ritos das Senhoras da Terra</i> [101-106], bordões	28
Figura 31: Caio Facó, <i>Sopros do Estuário</i> [20-21], Motivo de Ravel (clarinete) – clave de sol, som real	29
Figura 32: Caio Facó, <i>Sopros do Estuário</i> [86-87], Motivo de Ravel (flauta) – clave de sol	29
Figura 33: Caio Facó, <i>Sopros do Estuário</i> [violino e violoncelo 85-88], materiais compostos para acompanhar a citação na flauta – clave de sol na pauta superior e clave de fá na pauta inferior	29
Figura 34: Caio Facó, <i>Sopros do Estuário</i> [violino, violoncelo e piano 112-115], momento agressivo, escrito para acompanhar o caráter agressivo da citação	30
Figura 35: Caio Facó, <i>Sopros do Estuário</i> [piano 85-88], “caixinha de música”	30
Figura 36: Caio Facó, <i>Pandora</i> [cordas 1-8], saturação nas cordas (alta entropia) ..	32
Figura 37: Caio Facó, <i>Pandora</i> [metais 8-14], plano de fundo harmônico.....	32
Figura 38: Caio Facó, <i>Pandora</i> [percussão 8-14], grande atividade rítmica.....	33
Figura 39: Caio Facó, <i>Pandora</i> [cordas 153-158], grande atividade rítmica.....	33
Figura 40: Caio Facó, <i>Pandora</i> [madeiras 153-158], grande atividade rítmica.....	33
Figura 41: Caio Facó, <i>Pandora</i> [cordas 172-178], dissolução do contraponto	34

1. INTRODUÇÃO

Em minha primeira aula como aluno do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, recebi uma tarefa de meu orientador, o Prof. Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha, que, até então, nunca houvera sido proposta em meus estudos de composição: o Prof. Cunha me pediu para escrever, em uma semana, cinco peças curtas para violino solo. Este trabalho necessitaria de muito mais tempo seguindo o ritmo de escrita predominante em minha graduação, e, por esta razão, este foi um desafio muito exigente para aquela época. Estas miniaturas deram origem à primeira peça composta durante o mestrado: *Cinco Miniaturas para Violino Solo*. Esta obra, embora não conste neste portfólio de composição, forneceu diversos materiais que foram empregados na peça escrita logo depois: *Canções Errantes*, para violino e piano. Este episódio resume de um modo fiel a produção artística oriunda destes dois anos de estudos sob a orientação do Prof. Cunha (2016-2017), pois este foi, seguramente, o período mais produtivo de minha atividade como compositor.

Durante estes anos, escrevi músicas que abrangem desde peças solo a peças para grande orquestra, incluindo, também, obras camerísticas. Neste memorial de composição, serão apresentadas e discutidas nove peças: duas para grande orquestra, duas peças para instrumento solo, um duo, um trio, dois quartetos e um quinteto. Ficaram excluídas deste portfólio as seguintes peças, também escritas nos dois últimos anos: *Abertura Cinzenta*, para orquestra de câmara; *Cinco Miniaturas para Violino Solo*; *Estudo sobre o Azul*, para oboé solo; *Gesualdo*, para quinteto de cordas, estreada na XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea; *Reminiscências*, para voz e piano, estreada em Portugal pelo *Ensemble MPMP*; e *Cangaceiros e Fanáticos*, para quarteto de cordas, que será estreada pelo Quarteto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo em maio deste ano.

Durante a composição destas peças, um elemento começou a surgir de forma espontânea em minha música - algumas vezes, por convite dos intérpretes, outras vezes, por vontade minha: o recurso da citação. Este recurso se tornou bastante recorrente em minha obra, estando presente em todas as peças que integram este portfólio de composição. As citações aparecem, inicialmente, em

Canções Errantes, a pedido de um dos intérpretes, Emmanuele Baldini, por uma peça que utilizasse “elementos folclóricos do Nordeste do Brasil”. Em seguida, em *Aproximações Áureas*, outras citações são feitas, agora, não literalmente, como em *Canções Errantes*, mas de forma modificada, com uma inversão do motivo do trompete de Charles Ives em *The Unanswered Question* (mencionada neste trabalho com o título traduzido para o Português: *A pergunta não respondida*).

Em *Aproximações Áureas*, a citação foi utilizada como um recurso estrutural, que demarca as várias seções da peça. Nesta música, embora o recurso da citação cumpra esta função, ele também gera material e interfere nos domínios expressivos da composição. Isto levanta questões sobre as diferentes funções da citação neste conjunto de peças.

Em minha música, a citação pode ser compreendida como:

- Material;
- Articulação estrutural;
- Recurso expressivo.

O recurso da citação atua, portanto, como um fio condutor, estando presente em todas as peças deste portfólio.

A maior parte dos materiais citados foi retirada de um conjunto de canções sacras, a que me refiro neste trabalho como *cantus firmi*, cantadas durante os atos penitenciais das beatas da cidade do Cariri, no interior do Ceará. Além destes materiais, cito também fragmentos de músicas de compositores europeus, como: Richard Wagner, Carlo Gesualdo e Orlando di Lasso.

A inserção destes elementos em minha música levou à composição de peças bem diferentes daquelas escritas durante a graduação. Agora, tenho novos interesses estéticos, incluindo a vontade de conhecer melhor e utilizar materiais da cultura de meu país como inspiração à minha poética musical.

Neste trabalho, serão discutidas algumas das referências estéticas que dialogo como compositor e será apresentado o portfólio de composição escrito nos anos 2016 e 2017 – como aluno do mestrado em música do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A escrita deste memorial de composição reflete uma revisita às peças do portfólio, sob uma nova perspectiva, mais atual, com o objetivo de avaliar suas falhas e suas virtudes, e, por consequência, auxiliar na percepção de caminhos futuros para minha música.

2. REFERÊNCIAS ESTÉTICAS

Neste capítulo, irei discorrer sobre algumas referências que dialogo como compositor, com enfoque não apenas no período atual, mas também em tempos passados, que remontam aos meus estudos de graduação. Irei me ater à obra de três compositores de épocas distintas: Richard Wagner, Olivier Messiaen e Krzysztof Penderecki. Sobre a experiência durante o mestrado, irei focar na disciplina de Seminário de Análise e Composição, na qual tive a oportunidade de repensar e exercitar uma outra escuta sobre obras relevantes das últimas décadas do século XX e do início do século XXI. Por último, irei comentar, brevemente, minhas preferências estéticas atuais.

A obra de Richard Wagner sempre me fascinou por vários motivos, mas dois deles, em particular, merecem destaque. O primeiro, a sua linguagem harmônica: o emprego de percursos harmônicos ambíguos, situados nos limites da tonalidade, que me transmitem a ideia de flutuação, de não pertencimento a nenhum lugar definitivo. O segundo, seu conceito de continuidade: o fato de que, em sua música, os eventos estão, muitas vezes, conectados uns aos outros, de forma orgânica, contínua, criando um arco dramático que permeia e unifica toda a obra.

Seu *Acorde de Tristão* está presente em algumas de minhas peças. Em *O Príncipe de Venosa*, para quarteto de cordas, utilizo este acorde como um recurso unificador, que transpassa toda a obra e pontua os momentos de maior importância estrutural. Nesta peça, o acorde se desdobra em texturas polifônicas construídas sobre suas classes de alturas: *F*, *B*, *D#*, *G#*, e suas transposições sobre si mesmo. Estas texturas geram um plano de fundo harmônico, sobre o qual ocorre um solo de violoncelo.

Na parte final de *O Crepúsculo dos Deuses*, Wagner elabora uma saturação de vários *leitmotifs*, que remetem a eventos e personagens presentes na tetralogia *O Anel de Nibelungo*. Este final, por sua orquestração e pela grande densidade de materiais, resulta em um momento de grande dramaticidade. Por esta mesma razão, utilizei o recurso de saturação motivica em algumas de minhas peças. No início de *Pandora*, para grande orquestra, diversos materiais são confrontados entre si, gerando uma saturação de fragmentos motivicos em um dos momentos mais dramáticos da música. Conforme a peça vai progredindo no tempo, os materiais são filtrados e expostos de forma mais nítida. Ao final, a sonoridade mais densa do início dá lugar a acordes mais transparentes, com uma predominância de intervalos de terças e quintas justas. O recurso da continuidade, utilizado por Wagner, também

exerce influência sobre minha música. Atrai-me sua ideia de não separar árias de recitativos, criando um todo, coeso, unificado, que permeia entre as várias seções da obra. Assim, busco, em minha música, uma narrativa onde cada sonoridade se transforma na seguinte.

A leitura de *Technique de mon langage musical*, do compositor francês Olivier Messiaen, também foi fundamental em meu desenvolvimento como compositor. Logo após este estudo, realizado durante minha graduação, escrevi uma peça em resposta ao seu *Quarteto para o fim dos tempos*, com a mesma instrumentação: piano, violino, violoncelo e clarinete. Nesta peça, busquei explorar duas ideias que Messiaen aborda em seu tratado: os ritmos não retrógrados e os modos de transposição limitada. Este momento foi importante em meus estudos, pois ele representa um dos meus primeiros contatos com um método sistemático para a ordenação dos parâmetros do som (ferramenta que tenho utilizado cada vez mais em meu ato composicional). Hoje, várias etapas de meu processo de composição utilizam métodos sistemáticos, que me auxiliam na composição dos eventos locais, no controle global da forma e na definição das proporções temporais das seções.

Outro aspecto que me atraiu na obra de Messiaen foi a influência da cultura oriental, em *Sept haïkaï*, e as inserções de suas transcrições dos cantos dos pássaros, em *Catalogue d'oiseaux*. A coexistência de elementos tão distintos na obra de um mesmo compositor: a organização sistemática com a utilização de materiais extraídos da natureza, de outras culturas e suas improvisações ao órgão, me fez refletir sobre a possibilidade de incorporar à utilização dos métodos sistemáticos alguns elementos mais livres, improvisados, ou extraídos de outras fontes de materiais (algo que fiz em *Prece*, para piano solo, e em *Ritos das Senhoras da Terra*, para quarteto de cordas, com a inserção de alguns *cantus firmi* extraídos de preces das beatas do interior do Ceará).

Por último, cito também a influência do polonês Krzysztof Penderecki em meu processo composicional. Penderecki, em sua *Paixão de São Lucas* e em sua *Sinfonia 7*, apresenta diferenças marcantes de natureza harmônica. Nestas obras, são empregadas técnicas estendidas e *clusters* que cobrem extensos registros vocais e instrumentais, por outro lado, são expostas sequências triádicas, em momentos que remetem diretamente à música tonal. A forma de sua *Paixão de São Lucas* também faz referências históricas, assemelhando-se às formas cíclicas do período barroco, mas, ao mesmo tempo, utilizando métodos seriais na organização dos elementos de algumas seções. Estas divergências geram, ao meu ver, uma música dramática e expressiva, e enriquecem seu discurso musical com a

alternância de sonoridades tão distintas. *Pandora*, para grande orquestra, utiliza, simultaneamente, materiais de alta densidade harmônica e trechos tonais, construídos por sucessões triádicas. Esta diversidade harmônica é organizada com o auxílio de técnicas de orquestração. Busco, quase sempre, pensar a orquestração de forma coerente com a linguagem harmônica de cada peça a fim de clarificar seus materiais, fazendo com que harmonia e timbre dialoguem de modo concordante. Nesta peça, há, também, diferentes planos de som: materiais que se manifestam em um plano principal, e outros que se situam em planos de som mais profundos. As velocidades dos acontecimentos nestes planos distintos também podem diferir. Interessa-me a exploração da movimentação de materiais com conteúdos harmônicos divergentes entre os planos de profundidade. Entendo esta peça como um percurso: de um grau extremo de desordem (no início), em que vários materiais se chocam entre si, para uma linguagem mais tonal (ao final), em que predominam harmonias triádicas, e em que a quantidade de planos sonoros simultâneos é menor.

Mais recentemente, durante o mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a disciplina de Seminário de Análise e Composição, ministrada pelos professores Borges-Cunha e Celso Loureiro Chaves, me fez refletir sobre algumas peças do repertório dos séculos XX e XXI. Cada uma das obras analisadas me proporcionou diferentes modos de aprendizado, que foram aplicados, posteriormente, na composição de novas peças. Durante esta disciplina, avaliamos seis obras de linguagens e estilos variados, e uma delas será mencionada neste trabalho: *Laterna Magica*, de Kaija Saariaho.

Laterna Magica me interessa particularmente por sua busca em unificar harmonia e timbre em um mesmo ideal sonoro, idealizando a orquestração como um prolongamento do conteúdo harmônico. Aprecio o modo como as trompas são utilizadas nesta obra, funcionando como um recurso estrutural, que pontua a música em diversos momentos e define as várias seções da peça. As seis trompas, de acordo com Saariaho, representam a cor vermelha e referenciam o filme de Ingmar Bergman.

Este pensamento está presente nas duas peças para grande orquestra apresentadas neste portfólio: *Pandora* e *Aproximações Áureas*. Em ambas, utilizei os recursos de orquestração com o intuito de clarificar suas harmonias. De fato, as relações entre harmonia e timbre são tão específicas nestas peças que certos blocos sonoros ou materiais surgem apenas em determinados instrumentos, sob condições pré-estabelecidas, criando uma identidade tímbrico-harmônica que transpassa por toda a obra, e atua como recurso estrutural e expressivo.

Atualmente, uma de minhas maiores preocupações estéticas tem sido buscar diálogos com o ambiente cultural e com o tempo a que pertença, pois acredito que as experiências que modelam a obra de um compositor não se limitam aos domínios dos sons.

Minha música reflete a maneira como entendo o tempo e o mundo que nos cerca. Embora ela tenha um caráter individual - funcionando como um retrato de minha realidade e de meus pensamentos - acredito que ela também possa dialogar, de um modo mais abrangente, com a história de cada ouvinte.

Vivemos em um tempo de multiplicidades de informações, e esta é, acredito eu, a maior característica de minha obra: uma multiplicidade de materiais, que se fundem e se chocam em diferentes tempos e espaços, e que, de acordo com minha visão, produzem efeitos semelhantes àqueles que nos rodeiam.

No capítulo seguinte, apresento o portfólio de composição escrito durante o mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016-2017), sob a orientação do compositor Antônio Carlos Borges-Cunha.

3. AS COMPOSIÇÕES

Neste capítulo, serão discutidas as nove obras que integram este portfólio de composição. Em cada uma delas, será examinada a utilização do recurso da citação, que, em maior ou menor grau, e de diferentes maneiras, está presente em todas as peças. Também serão feitos comentários individuais, pertinentes à construção da sonoridade e às intenções expressivas de cada obra em particular.

3.1. Citações do repertório histórico

Neste capítulo, são comentadas as obras *Aproximações Áureas* e *O Príncipe de Venosa*.

Aproximações Áureas, para grande orquestra, foi escrita durante a sétima edição do Festival Tinta Fresca, realizado pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais no ano de 2016. Após sua estreia, ocorrida em 25 de maio do mesmo ano sob a direção do maestro Marcos Arakaki, a peça foi apresentada em mais dois concertos, nos dias 14 e 15 de dezembro de 2017, com a mesma orquestra, regida pelo maestro Fábio Mechetti. A Figura 1 apresenta o programa destes dois últimos concertos:

CHARLES IVES
<i>A pergunta não respondida</i>
CAIO FACÓ
<i>Aproximações Áureas</i>
intervalo
GUSTAV HOLST
<i>Os planetas, op. 32</i>

Figura 1: Extrato do programa de concerto (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais – 14 e 15 de dezembro de 2017)

É relevante o fato de esta peça estar situada logo após *A pergunta não respondida*, do compositor norte-americano Charles Ives, pois o ponto de partida para a composição de *Aproximações Áureas* foi o motivo condutor do trompete *offstage* da peça de Ives:



Figura 2: Charles Ives, *A pergunta não respondida*, terceira intervenção do trompete – clave de sol (som real)

Comparemos, agora, este motivo com um trecho do trompete *offstage* de *Aproximações Áureas*:

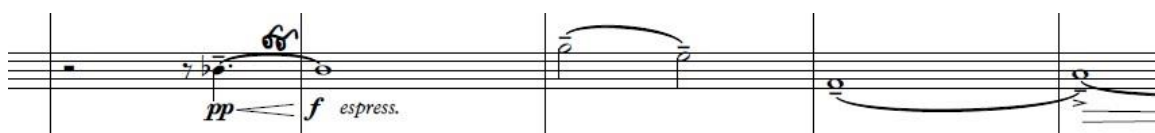


Figura 3: Caio Facó, *Aproximações Áureas* [32-36], trompete *offstage* – clave de sol (som real)

O contorno melódico utilizado em *Aproximações Áureas* é uma inversão do motivo de *A pergunta não respondida*. Minha ideia inicial era referenciar a peça de Ives citando o motivo de *A pergunta não respondida* em sua forma invertida, com uma nova organização rítmica, e utilizar o trompete *offstage*, que, nas palavras de Fábio Mechetti, escritas no programa de concerto: “sugere alguns mistérios da vida que devem permanecer velados”.

Boa parte da força expressiva desta obra reside em seu conteúdo harmônico. Esta peça expõe, pouco a pouco, uma harmonia cada vez mais densa. No início, predomina a classe de nota *E*, que prevalece na maioria dos instrumentos da orquestra. Depois, surge a classe de nota *B*, seguida pelo *F#*, *C#*, *G#*, e assim sucessivamente, sempre em um ciclo de quintas, até que, nos trechos finais da música, as doze classes de notas estão presentes, gerando uma saturação harmônica em um dos momentos mais densos da peça. Nota-se, também, que, embora exista um sistema lógico que defina as classes de alturas em cada seção desta peça, isto não impede que notas estranhas a este sistema surjam ocasionalmente. No primeiro compasso da música, toda a orquestra executa a classe de nota *E*, e o trompete *offstage* executa um *bisbigliando* em torno da classe

de nota *F*. Este pensamento, de um modo geral, deriva de sugestões de meu orientador, que sempre me advertiu a abandonar, por vezes, as regras dos sistemas lógicos utilizados na construção de uma obra.

A principal intenção expressiva desta obra é conduzir o ouvinte por meio da movimentação de grandes massas sonoras. Por este motivo, considero *Aproximações Áureas* como uma peça de estudo sobre a mobilidade das massas de som.

Utilizando recursos de filtragens e adensamentos, experimentei vários tipos de comportamentos instrumentais, tais como:

- Notas longas vs. notas curtas;
- Registros graves vs. registros agudos;
- Texturas granulares vs. texturas lisas;
- Diferentes tipos de rugosidade;
- Distorção harmônica por meio da inserção de classes de notas diferentes.

A seguir, apresento trechos que demonstram a variedade na construção sonora em três momentos desta obra:



Figura 4: Caio Facó, *Aproximações Áureas* [cords 67-71], textura granular



Figura 5: Caio Facó, *Aproximações Áureas* [metals 73-78], notas longas vs. notas curtas

Figura 6: Caio Facó, *Aproximações Áureas* [madeiras 133-140], adensamento por imitação motívica

Em *O Príncipe de Venosa*, para quarteto de cordas, busquei como inspiração a obra do compositor italiano Carlo Gesualdo. O recurso da citação se manifesta nesta peça com maior frequência que em *Aproximações Áureas*.

Em sua seção final, cito, na parte da viola, um *cantus firmus* da canção sacra *Illumina faciem tuam*:

6 57 58 59 60 61

Vln. I *pp dolce sempre legato*

Vln. II *pp dolce sempre legato*

Vla. *p sempre détaché molto espress. doloroso*

Vc. *pp dolce sempre legato*

Figura 7: Caio Facó, *O Príncipe de Venosa* [57-61], início da citação de Gesualdo

A inspiração em Gesualdo resultou não apenas na inserção de um trecho de sua música, mas também auxiliou na escolha dos materiais e no percurso dramático da obra. Sobre os materiais, esta foi a primeira peça do portfólio de composição em que utilizei o recurso dos microtons. Empreguei este artifício como referência às singularidades harmônicas de seu estilo, raramente encontradas na música de outros compositores daquele período. Além disso, sabendo do nível técnico do grupo que iria realizar a estreia da obra, o *Mivos Quartet*, de Nova York, aproveitei a chance para utilizar recursos instrumentais de execução mais complexa.

Com relação ao arco dramático da peça, me inspirei nos dramas pessoais vividos por Gesualdo, que assassinou sua própria esposa; e Fabrizio Carafa, terceiro duque de Andria, em um episódio que marcou sua vida. Baseado neste evento, utilizei sonoridades mais violentas e conflitantes, com golpes de arco rápidos, tremolos e *sul ponticellos*. Estas sonoridades alternam-se com momentos contemplativos, mais ao final, quando a citação surge na viola em um trecho com harmônicos nos violinos e no violoncelo.

A seguir, alguns momentos em que utilizei o recurso dos microtons:

Figure 8 shows a musical score for measures 47-51. The tempo is marked as *rall.* with a tempo of 60 bpm. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Key performance instructions include *écrasé nat. sul pont.*, *pp* (pianissimo), *fff* (fortissimo), and *nat.* (natural). The score is written in 3/4 time.

Figura 8: Caio Facó, *O Príncipe de Venosa* [47-51], trecho com microtons

Figure 9 shows a musical score for measures 22-24. The tempo is marked as *rall.*. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Key performance instructions include *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), *ff-p* (fortissimo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The score is written in 3/4 time.

Figura 9: Caio Facó, *O Príncipe de Venosa* [22-24], outro trecho com microtons

Referente à questão do ritmo, utilizei, em vários trechos da peça, um sistema lógico que me auxiliou na construção da estrutura rítmica. No início, os dois violinos e a viola tecem um contraponto construído sobre uma mesma sequência de valores de durações:

- 3 1 2 5 1 5 2 3 2 3 5 1...

Esta sequência é formada por permutações dos quatro números iniciais da *Sequência de Fibonacci*. Para cada instrumento, multipliquei estes números por um valor de duração distinto:

- Violino I: semicolcheia;
- Violino II: colcheia com tercina;
- Viola: colcheia.

Estes três instrumentos foram escritos no registro superagudo, gerando um contraponto imitativo que funciona como acompanhamento para o solo de violoncelo, no registro grave:

$\text{♩} = 36$ - **Mysterious**
^{8va}
 sul pont. a punta d'arco

Violino I
 p sempre tenuto
 sul pont. a punta d'arco

Violino II
 p sempre tenuto
 sul pont.

Viola
 mp sempre tenuto
 écrasé

Violoncello
 pp mp espress. molto legato

Figura 10: Caio Facó, *O Príncipe de Venosa* [1-3], trecho com ritmos derivados da *Sequência de Fibonacci*

Nas duas obras mencionadas até aqui, o recurso da citação aparece de formas diferentes: de um modo mais literal, em *O Príncipe de Venosa*, ou de um modo indireto, em *Aproximações Áureas*. Em ambos os casos, este recurso me auxiliou na composição dos outros materiais que compõem estas peças e no caráter de suas seções.

3.2. Citações das Beatas do Cariri

As três obras mencionadas neste capítulo se relacionam pela utilização do mesmo conjunto de materiais em suas citações. *Canções Errantes*, para violino e piano, *Prece*, para piano solo, e *Terra Quente*, para violino solo, apresentam citações de motivos extraídos de canções sacras cantadas pelas beatas da cidade do Cariri, no interior do Estado do Ceará, em seus rituais de peregrinação.

Sobre os cânticos das beatas, segundo Ewelter Rocha (2012), no conjunto de mensagens e narrativas de seus textos, os benditos antigos apresentam uma compilação muito próxima da expressão verbal da religiosidade penitente. Seus catecismos orais resumem ensinamentos doutrinários, dão exemplos de resignação rememorados na história de vida de algum santo, ou ministram profissões de fé e prédicas de ação de graças. Alguns desses textos apresentam longas narrativas versificadas, baseadas em passagens do evangelho, sobretudo com remissões ao sofrimento de Jesus Cristo. Há, também, aqueles que apresentam versões musicadas de algumas das principais orações do léxico católico: *Salve Rainha*, *Ladainha de Nossa Senhora* e *Confiteor*.

A seguir, a capa e o folheto com estrofes do texto de um destes cânticos sacros:



Figura 11: Capa e cântico do *Bendito da Quinta Feira*

Em *Canções Errantes*, estes materiais surgem em um *cantus firmus* executado na corda II do violino, sobre um bordão em *D* - a prática do bordão é bastante comum na música das rabecas nordestinas:



Figura 12: Caio Facó, *Canções Errantes* [10-13], primeiro *cantus firmus*

Esta mesma melodia aparece em contextos distintos da obra, fazendo com que o mesmo material interligue partes diversas de uma mesma peça. A partir do compasso 20, por exemplo, na parte do violino, tem início uma sequência de arpejos que utiliza este mesmo contorno melódico na voz superior, transposto para uma nova altura.

Ao final da peça, cito também a *Ave Maria Sertaneja*, de Luís Gonzaga:

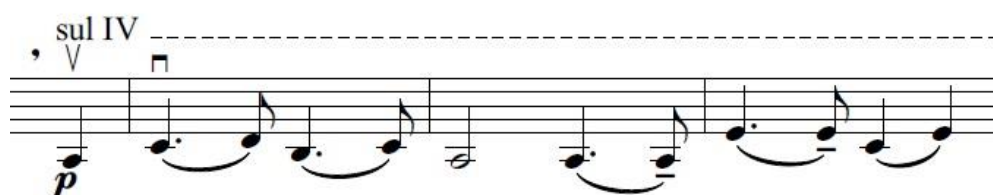


Figura 13: Caio Facó, *Canções Errantes* [123-126], citação de Gonzaga – clave de sol

A relação com a temática nordestina surgiu de um convite do violinista Emmanuele Baldini, ao me pedir para compor uma peça inspirada no folclore cearense. Até aquele momento, nenhuma de minhas obras fazia referência direta à cultura deste Estado. Após sua sugestão, passei a considerar a inserção de tais referências em minha música.

À medida que a composição foi ganhando forma, passei a ver a peça como uma representação do conflito entre o sertão e o sertanejo. Busquei simbolizar este confronto no diálogo entre os dois instrumentos: o violino, como uma representação do sertanejo, e o piano, como uma representação do sertão. Estes dois instrumentos quase nunca estão em acordo entre si, exceto pelo trecho marcado como *Aflito*, no compasso 55. O piano, com um caráter opressor: executando acordes *fortíssimos*, harmonias modais e quase sempre sobrepondo o som do violino, funciona, para mim, como uma representação da vida sofrida a que o sertanejo se submete diariamente e sua luta pela sobrevivência.

Mais ao final, utilizei a citação de Gonzaga para referenciar os fins de tarde, pois, às 18h, a *Ave Maria Sertaneja* é tocada em algumas rádios do Ceará.

Em *Prece*, para piano solo, a citação dos cânticos das beatas aparece, inicialmente, com um motivo bem simples, que permeia toda a obra e surge de formas diferentes. Ele aparece, de modo autêntico, no trecho a seguir:



Figura 14: Caio Facó, *Prece* [21-22], motivo das beatas – clave de fá na pauta inferior

Nesta peça, há, também, algumas referências de estilo, não apenas citações diretas, como descrevi até o momento, mas sonoridades que remetem a algum lugar ou a alguma época em particular.

Escrevi esta obra durante um período em que ouvia com frequência as obras para piano de Debussy. Interessava-me por suas harmonias e pelos momentos de suspensão de seu discurso formal. O início de *Prece* dialoga com sua música, embora nenhuma citação literal seja feita:

Prece

Uma breve narrativa sobre os cânticos antigos do Sertão do Cariri

Caio Facó

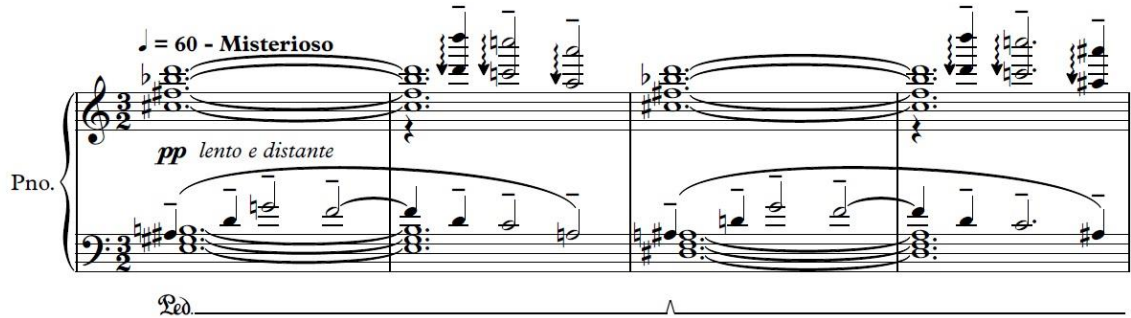


Figura 15: Caio Facó, *Prece* [1-4]

A estrutura harmônica de toda a obra é construída sobre oito acordes, que se repetem em diferentes formas e registros durante a música. A seção marcada com *Furioso* apresenta estes acordes de maneira muito clara, espalhados em diferentes registros do piano. A seguir, um trecho desta seção, que deverá ser tocada em *fortíssimo* e no andamento *Andante*:



Figura 16: Caio Facó, *Prece*, trecho da seção *Furioso*

Esta obra, dentre todas as composições comentadas até aqui, é a mais econômica com relação à quantidade de materiais. Ela foi construída utilizando apenas os oito acordes mencionados anteriormente e a citação das beatas. Este foi um desafio proposto por meu orientador: escrever uma obra mais econômica com relação à quantidade de materiais. Esta prática, até então, era bem rara em minha música, que costumava conter uma grande diversidade de materiais sonoros.

Para o desenvolvimento desta música, busquei distorcer gradualmente estes materiais ao longo do tempo, possibilitando assim uma nova escuta sobre os mesmos acordes e a mesma citação. Mais ao final da peça, a citação das beatas aparece de forma distorcida, no registro agudo do piano:

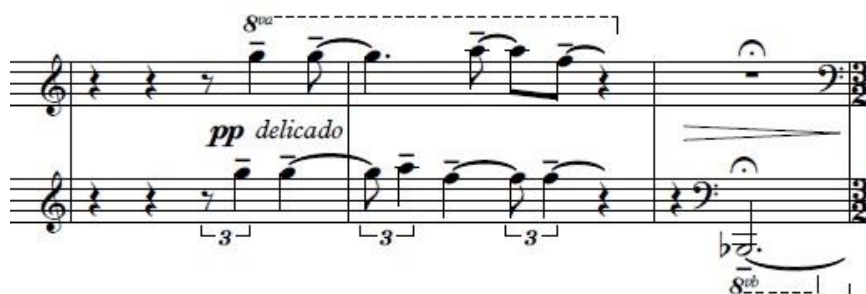


Figura 17: Caio Facó, *Prece* [131-133], tema das beatas distorcido

Para encerrar o ciclo de peças compostas com citações dos cânticos das Beatas do Cariri, escrevi *Terra Quente*, para violino solo. Esta peça também foi uma encomenda do violinista Emmanuele Baldini, para o projeto de um CD com músicas de compositores latino-americanos que será gravado em 2018. A Figura 18 mostra o material temático extraído dos cânticos das beatas.

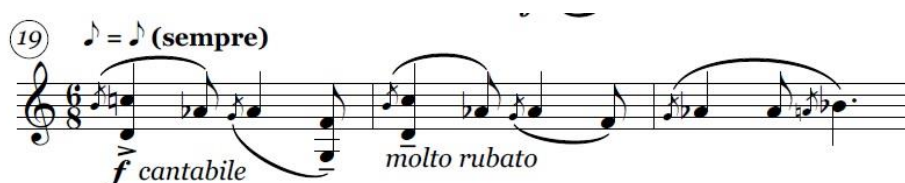


Figura 18: Caio Facó, *Terra Quente* [19-21], motivo das beatas

Como ferramenta expressiva, também utilizada em *Canções Errantes*, busquei simular o som das rabecas nordestinas por meio da utilização de alguns recursos instrumentais, tais como:

- Arco rápido e *sul ponticello*;
- Bordões em cordas soltas.

Para ilustrar a utilização dos bordões, apresento o seguinte trecho da música:



Figura 19: Caio Facó, *Terra Quente* [12-15], bordão na corda IV

Também utilizei microtons nesta peça, assim como em *O Príncipe de Venosa*. Aqui, os microtons exercem a função de ornamentar as harmonias, geralmente oscilando em torno de uma nota central, que é distorcida pela exploração microtonal:



Figura 20: Caio Facó, *Terra Quente* [1], microtons

No capítulo seguinte, apresentarei as quatro peças finais de meu portfólio de composição, também construídas sobre a temática do folclore nordestino, mas em um outro contexto, utilizando outras fontes de citações, de um modo mais livre.

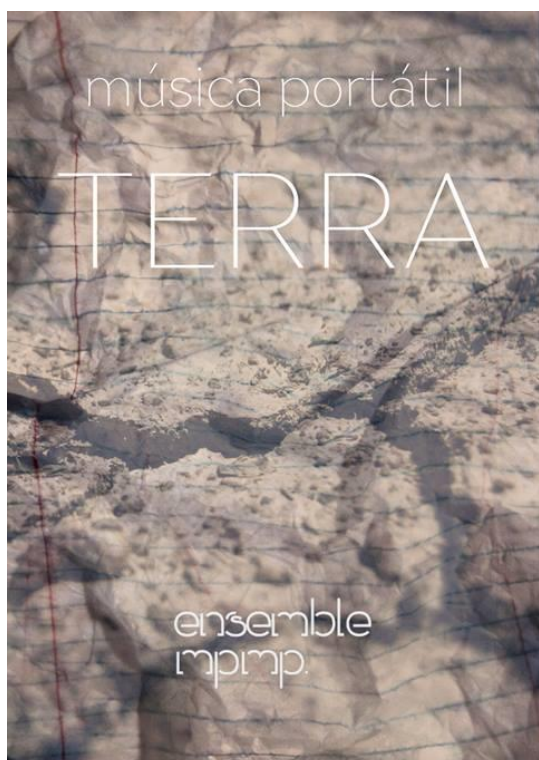
3.3. A citação de forma mais livre

Em janeiro de 2017, durante o segundo ano de mestrado, fui convidado pelo diretor artístico e regente do *Ensemble MPMP*, Jan Wierzba, para um período de residência em Portugal, no primeiro semestre deste mesmo ano. De início, minhas funções como compositor residente seriam compor e acompanhar os ensaios de uma peça de cerca de trinta minutos para um grupo de nove músicos. No entanto, durante o mês de março, o projeto foi alterado e passei a ser responsável pela composição de quatro peças para grupos menores, com estreias em um ciclo de concertos do *Ensemble* denominado *Música Portátil*.

Em seguida, recebi uma lista com os grupos disponíveis para cada concerto e a sugestão para que a temática de cada peça seja um dos quatro elementos naturais. A seguir, disponho as instrumentações e os elementos de cada concerto:

- *Água*: Piano, Violino e Violoncelo;
- *Terra*: Quarteto de Cordas;
- *Ar*: Quinteto Pierrot;
- *Fogo*: Voz e Piano.

Os concertos foram agendados entre março e agosto de 2017, período em que estive em Portugal, trabalhando com o *Ensemble*. A seguir, apresento as capas de três concertos, com as devidas cidades em que foram apresentados:



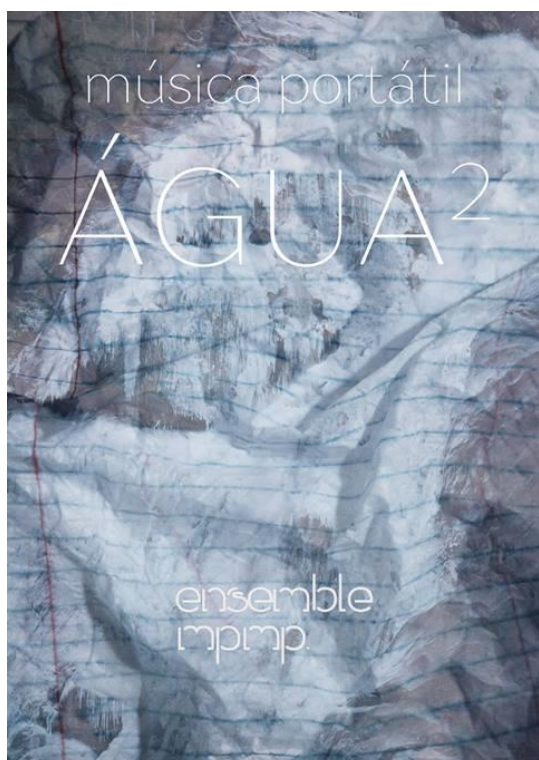
música portátil
TERRA

LISBOA
20 de Maio, 21h30

CASTELO BRANCO
26 de Maio, 20h

ÉVORA
28 de Maio, 18h30

Figura 21: Programa *Ensemble MPMP - Terra*



música portátil
ÁGUA²

CASTELO BRANCO
23 de Maio, 21h

LISBOA
25 de Maio, 19h

ÉVORA
27 de Maio, 21h30

Figura 22: Programa *Ensemble MPMP - Água*



Figura 23: Programa *Ensemble MPMP - Ar*

Como consta nos programas acima, cada uma destas peças foi executada em várias cidades de Portugal, destacando Lisboa, Porto, Évora e Castelo Branco. No total, realizei uma turnê com o *Ensemble MPMP* abrangendo doze concertos. Além disso, a peça *Sopros do Estuário* foi gravada em CD, com o selo *MPMP*, que será lançado em março de 2018. A última peça deste ciclo de concertos, *Reminiscências*, para voz e piano, foi apresentada em Lisboa e em Porto após meu retorno ao Brasil.

Neste capítulo; são comentadas as obras *As vozes das labaredas do sertão*, *Ritos das Senhoras da Terra*, *Sopros do Estuário* e *Pandora*.

Em *As vozes das labaredas do sertão*, para *piano trio*, minha inspiração inicial foi a seca do Nordeste. A *água* era o elemento temático do concerto em que ela foi estreada, então, neste caso, decidi fazer uma referência à falta d'água que aflige o Nordeste há séculos.

Decidi utilizar o piano como um instrumento de reverberação. Sua escrita é simples e sua principal função é criar um plano sonoro para o duo formado por violino e violoncelo, que, por sua vez, possuem uma escrita bem mais complexa. A peça inicia com um duo entre estes dois instrumentos, de caráter denso e conflituoso. O piano, por sua vez, surge apenas (com exceção de seu gesto inicial) um minuto após o início da música. Durante o duo, algumas referências aos temas das beatas aparecem, mas em um plano de som mais distante, diferente das três peças mencionadas no capítulo anterior.

A seguir, o motivo que também foi utilizado em *Terra Quente*, na parte do violino:

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) from 'As vozes das labaredas do sertão' by Caio Facó, measures 9-11. The Violin part starts with a triplet of eighth notes marked 'sf marcato espress.' and 'poco accel.' at the end. The Violoncello part has a triplet of eighth notes marked 'p sub' and 'ff' at the end. Both parts have a 'gliss.' marking. The Violoncello part also has an 'ord.' marking.

Figura 24: Caio Facó, *As vozes das labaredas do sertão* [9-11], motivo das beatas

Ainda sobre as referências nordestinas, o motivo encontrado ao final de *Canções Errantes*, a citação da *Ave Maria Sertaneja*, de Luís Gonzaga, também está presente nesta peça:



Figura 25: Caio Facó, *As vozes das labaredas do sertão* [29-32], citação de Luís Gonzaga

Neste caso, assim como em boa parte da peça, as citações aparecem camufladas, misturadas com outros eventos sonoros. Nesta obra, busquei elaborar um percurso dramático por meio da movimentação das citações por diversas camadas de som. Em minha poética musical, isto representa uma situação dramática do Nordeste. As citações representam o povo mais humilde, situado em camadas mais pobres da sociedade, que buscam atingir camadas menos profundas, representadas pelos planos principais da escuta.

Há, também, citações retiradas de contextos diferentes, que apareceram unicamente pelo motivo de eu achar que iriam soar bem na peça. Por esta razão, vejo estas peças como estudos sobre citações utilizadas de uma forma mais livre.

A seguir, a citação da melodia inicial do segundo movimento do *Concerto para Violino* de Ligeti, no violoncelo:

Figura 26: Caio Facó, *As vozes das labaredas do sertão* [59-64], citação de Ligeti

Esta mesma citação aparece de formas diferentes. A seguir, um trecho que ela surge em tremolos, no registro médio-agudo do violoncelo, harmonizada com acordes *fortíssimos* ao piano:

The musical score for Figure 27 shows three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin part starts at measure 78 and features a tremolo in the middle register, marked 'spiccato' and 'mf'. The Viola part also starts at measure 78 and features a tremolo in the middle register, marked 'mf'. The Piano part starts at measure 78 and features a tremolo in the middle register, marked 'ff sempre'. The score is enclosed in a dashed box with the number (8) at the top and bottom.

Figura 27: Caio Facó, *As vozes das labaredas do sertão* [78-81], citação de Ligeti

Em *Ritos das Senhoras da Terra*, assim como em *O Príncipe de Venosa*, volto a utilizar materiais extraídos da música Renascentista. Embora, nesta peça, não haja nenhuma citação direta de compositores deste período, há citações estilísticas, que referenciam o contraponto *nota contra nota* e as harmonias de Orlando di Lasso. A seguir, um dos trechos corais a que me refiro:

The musical score for Figure 28 shows four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Viola (Vc.). The tempo is 'molto rall.' and the mood is 'Religioso'. The score is marked 'sul tasto' and 'p senza vibrato'. The score starts at measure 56 and features a choral excerpt. The score is enclosed in a dashed box with the number 56 at the top and bottom.

Figura 28: Caio Facó, *Ritos das Senhoras da Terra* [56-62], trecho coral

Nesta obra, busquei explorar o efeito dramático derivado da utilização de texturas divergentes. A peça alterna-se entre momentos corais, que surgem várias

vezes durante a música, e momentos agressivos, com tremolos e melodias contrapontísticas nos registros graves dos instrumentos do quarteto:



Figura 29: Caio Facó, *Ritos das Senhoras da Terra* [51-55], momento agressivo

Por último, referenciando as rabecas do Nordeste, utilizei um recurso recorrente em minha escrita para cordas: os bordões em cordas soltas, que também aparecem em *Canções Errantes* e em *Terra Quente*:



Figura 30: Caio Facó, *Ritos das Senhoras da Terra* [101-106], bordões

Sopros do Estuário, para quinteto pierrot, foi a terceira música escrita como compositor residente do *Ensemble MPMP*. Esta peça foi estreada na Escola Superior de Música de Lisboa e apresentada outras duas vezes na cidade de Porto, além de ser também gravada em CD, pelo selo *MPMP*. O processo de composição da peça iniciou com uma citação de um motivo do *Quarteto de Cordas* do compositor francês Maurice Ravel. Este motivo surge de várias formas na obra, em diferentes registros, articulações e velocidades, harmonizado com outros materiais,

em contextos diferentes. O tema aparece, inicialmente, orquestrado para violino e clarinete, em uníssono:



Figura 31: Caio Facó, *Sopros do Estuário* [20-21], Motivo de Ravel (clarinete) – clave de sol, som real

Mais na frente, o mesmo motivo aparece em outro contexto, no registro agudo da flauta, articulado de modo diferente:

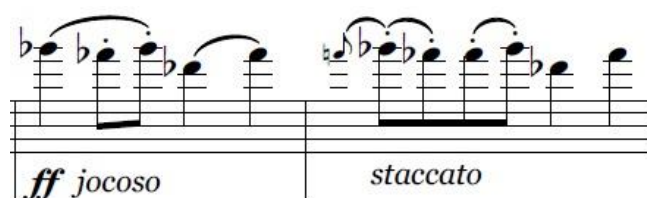


Figura 32: Caio Facó, *Sopros do Estuário* [86-87], Motivo de Ravel (flauta) – clave de sol

Outros materiais foram compostos para harmonizar a citação e suas derivações, como o trecho exposto na figura seguinte, um contraponto de caráter agressivo entre violino e violoncelo, executado em tremolos e em *fortíssimo*, escrito para acompanhar o motivo de Ravel na flauta:

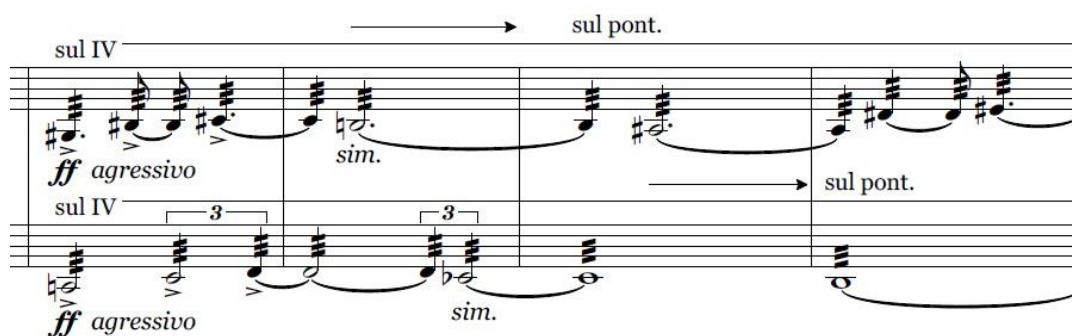


Figura 33: Caio Facó, *Sopros do Estuário* [violino e violoncelo 85-88], materiais compostos para acompanhar a citação na flauta – clave de sol na pauta superior e clave de fá na pauta inferior

Estes materiais se conectam às citações, na maioria das vezes, na função de prover um ambiente sonoro coerente com o caráter de cada uma delas. Quando, por exemplo, a citação manifesta um caráter agressivo, os materiais compostos para harmonizá-la também transparecem agressividade. Por outro lado, podem também haver conflitos de caracteres entre as citações e os materiais que as harmonizam, como, por exemplo, no confronto entre um caráter furioso e outro contemplativo, gerando atmosferas de som diferentes e múltiplos planos sonoros.

Para exemplificar a relação entre as citações e os materiais que as acompanham, cito dois trechos nos quais os materiais utilizados foram compostos na função de prover um ambiente textural que dialogasse com o caráter de cada citação:

Figura 34: Caio Facó, *Sopros do Estuário* [violino, violoncelo e piano 112-115], momento agressivo, escrito para acompanhar o caráter agressivo da citação na flauta

Figura 35: Caio Facó, *Sopros do Estuário* [piano 85-88], “caixinha de música”

Após a estreia desta peça, retornei ao Brasil e compus outras duas músicas: *Reminiscências*, para voz (barítono) e piano, minha última peça escrita como

compositor residente do *Ensemble MPMP*; e *Pandora*, para grande orquestra, que será a última peça comentada neste portfólio de composição.

Pandora foi estreada na edição de 2017 do Festival Tinta Fresca, organizado pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, sob a direção de Marcos Arakaki. Esta peça resulta da orquestração de duas obras escritas durante o período em residência em Lisboa: *As vozes das labaredas do sertão* e *Ritos das Senhoras da Terra*. Em *Pandora*, não me limitei a apenas orquestrar estas duas peças mais antigas, mas também adicionei vários outros materiais, criando uma música muito diferente daquelas que as deram origem. Foram adicionadas novas citações: da *Passacaglia e Fuga em Dó Menor* de Bach e do *Concerto para Violino* de Ligeti, e adicionados novos planos sonoros, aproveitando as vastas possibilidades e as combinações instrumentais que uma orquestra sinfônica oferece.

Meu principal objetivo ao escrever *Pandora* era potencializar as intenções expressivas de suas duas peças originárias: *As vozes das labaredas do sertão* e *Ritos das Senhoras da Terra*. Nestas peças, procurei criar um percurso dramático por meio da exploração das citações das beatas por entre diversas camadas de som, surgindo, por vezes, em camadas mais profundas, ou aparecendo, outras vezes, em camadas mais superficiais da escuta. Este recurso tem um paralelo forte com algumas ideias de Charles Ives, que, em algumas de suas obras, como na *Sinfonia 4*, utiliza citações de temas populares das tradições norte-americanas de uma forma camuflada, em camadas mais profundas da escuta.

Em *Pandora*, compus os outros materiais de forma similar àquela realizada nas outras obras do portfólio, construindo elementos que, na maioria das vezes, apoiassem o caráter e a atmosfera de som gerada pelas citações; ou que, em outras vezes, entrassem em conflito com elas, gerando camadas simultâneas de caracteres e planos sonoros. Estas múltiplas camadas de som constituem o todo da obra, pelo qual as citações e os outros materiais transitam. Meu interesse neste recurso está no efeito dramático resultante da movimentação das citações pelas várias camadas de som, assim como no conflito entre as citações e outros materiais.

Na seção inicial de *Pandora*, reforcei o efeito dramático do início de *As vozes das labaredas do sertão*, estendendo a ideia do contraponto de caráter violento entre violino e violoncelo. Desta vez, tendo à minha disposição um naipe de cordas, não apenas ampliei a intensidade sonora deste início, mas também elevei seu grau de entropia, deslocando o material do violoncelo um compasso à frente e o colocando para as violas, e o material do violino dois compassos à frente e o colocando para os segundos violinos. Isto gera um efeito caótico ainda maior e fortifica as intenções expressivas do início desta peça:

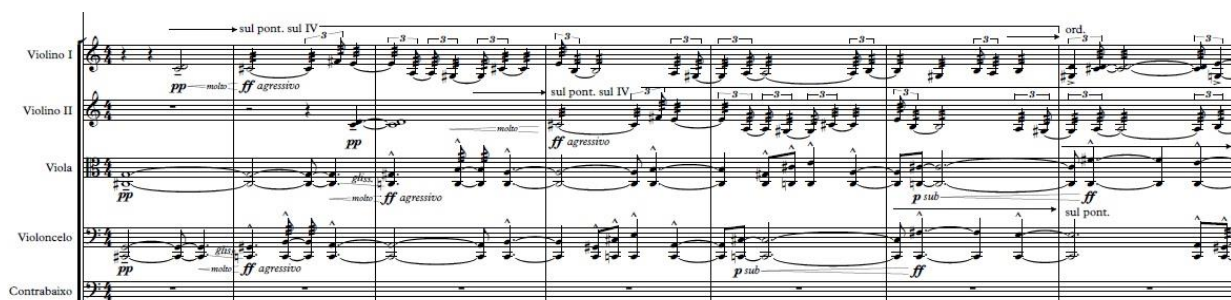


Figura 36: Caio Facó, *Pandora* [cordas 1-8], saturação nas cordas (alta entropia)

Com relação aos planos simultâneos de som, em diversos momentos da música, subgrupos de instrumentos da orquestra se comportam de maneiras distintas. No trecho a seguir, os metais provêm um plano de fundo harmônico sobre o qual são expostos outros materiais, em diferentes velocidades e em outras combinações instrumentais (comparar a Figura 37 com a Figura 38):

The image shows a musical score for eight brass instruments: Cor. I (F), Cor. III (F), Cor. IV (F), Tpt. II (Bb), Tpt. III (Bb), Tbn. I, Tbn. II, and Tbn. B. The music features a layered harmonic background with long, sustained notes. Dynamic markings include *ppp*, *pp*, *molto*, *ff*, and *ppp*. The overall texture is dense and complex, illustrating a 'plano de fundo harmônico'.

Figura 37: Caio Facó, *Pandora* [metais 8-14], plano de fundo harmônico

São estas divergências no comportamento instrumental que possibilitam a criação das múltiplas camadas de som. De um modo geral, as camadas mais profundas possuem menos atividade rítmica e dinâmicas mais próximas ao *piano*, já as camadas mais evidentes da escuta possuem uma maior atividade rítmica e dinâmicas mais *fortes*.

A seguir, dois trechos de maior atividade rítmica, que pertencem às camadas sonoras de primeiro plano da peça:



Figura 38: Caio Facó, *Pandora* [percussão 8-14], grande atividade rítmica

Figura 39: Caio Facó, *Pandora* [cordas 153-158], grande atividade rítmica

A seguir, o mesmo material da Figura 39, orquestrado para as madeiras, com um trecho da citação do baixo ostinato da *Passacaglia e Fuga em Dó Menor* de Bach no clarone:

Figura 40: Caio Facó, *Pandora* [madeiras 153-158], grande atividade rítmica

Ao final da peça, surge uma nova seção densa e contrapontística, com tremolos em *fortíssimo* nas cordas, que se dissolve gradualmente, transformando-se em um coral nota contra nota que delimita as seções finais da música:



Figura 41: Caio Facó, *Pandora* [cordas 172-178], dissolução do contraponto

Dentre todas as peças do portfólio, o conceito da multiplicidade de planos sonoros está mais evidente em *Pandora*. Este conceito surgiu em minha música em paralelo à utilização das citações dos cânticos das beatas, na tentativa de produzir um efeito dramático derivado da movimentação das citações por meio das várias camadas de som. Como dito anteriormente, em minha poética musical, o percurso das citações simboliza a luta dos povos por elas representados, gerando uma narrativa embasada nos dramas das vidas destas pessoas. Em *Pandora*, talvez por ser a peça mais recente de meu portfólio, ou por ser uma obra para grande orquestra, consegui, a meu ver, alcançar de forma muito próxima àquela imaginada, inicialmente, o efeito dramático e expressivo derivado desta multiplicidade de planos sonoros.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compararmos a primeira composição do portfólio, *Aproximações Áureas*, com a última, *Pandora*, fica evidente que minha música, durante os dois anos de mestrado, passou por transformações significativas. Antes, meu maior interesse composicional era empregar sistemas lógicos na construção de minhas peças, explorando, deste modo, diversas possibilidades de composição por meio da manipulação de operações aritméticas. Com a inclusão de recursos de citações, passei a explorar outras possibilidades e novos caminhos estéticos. Este recurso modelou substancialmente minha música nos últimos dois anos.

Hoje, busco aliar o pensamento sistemático - que emprego na organização dos parâmetros do som - com a utilização de referências/citações do repertório histórico e do repertório das tradições populares. O surgimento de referências tonais contribuiu, a meu ver, para o fortalecimento do conteúdo expressivo, possibilitando a criação de sonoridades mais diversificadas, como em *Pandora*, que alterna entre trechos corais - referenciando a música renascentista - e trechos escritos com o auxílio de procedimentos sistemáticos. Estes experimentos me apresentam novos caminhos, que exigem reflexão e me instigam a continuar nesta direção.

As citações permitem que minha música dialogue com outras referências e trazem para minha obra características de épocas e lugares diferentes. A exploração destes caminhos poderá levar a uma combinação de linguagens, e, por consequência, à criação de uma unidade estilística.

REFERÊNCIAS

BACH, Johann Sebastian. *Passacaglia e fuga em dó menor*. Breitkopf und Härtel 1867. Partitura.

GESUALDO, Carlo. *Sacrae Cantiones No. 18, Illumina faciem tuam*: Vitali 1603. Partitura.

IVES, Charles. *A pergunta não respondida*: Southern Music Publishing Co. 1953. Partitura.

LIGETI, György. *Concerto para Violino e Orquestra*: Boosey & Hawkes 1993. Partitura.

MESSIAEN, Olivier. *Catalogue d'oiseaux*: Boosey & Hawkes 1958. Partitura.

MESSIAEN, Olivier. *Sept haïkaï*: Boosey & Hawkes 1962. Partitura.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc, 1944.

PENDERECKI, Krzysztof. *Passio et mors domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*: Schott Music 1966. Partitura.

PENDERECKI, Krzysztof. *Seven gates of Jerusalem - 7. Sinfonie*: Schott Music 1996. Partitura.

RAVEL, Maurice. *Quarteto de cordas*: G. Astruc 1905. Partitura.

ROCHA, Ewelter de Siqueira e. *Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios*, 2012. Tese de Doutorado.

SAARIAHO, Kaija. *Laterna Magica*: Chester Music Ltd 2008. Partitura.

WAGNER, Richard. *Tristão e Isolda*: B. Schott's Söhne 1859. Partitura.

WAGNER, Richard. *O crepúsculo dos deuses*: B. Schott's Söhne 1876. Partitura.

PARTITURAS E GRAVAÇÕES

A seguir, encontram-se as partituras e as gravações das nove obras que integram o portfólio de composição. Foram listadas algumas informações sobre as performances das peças (título – instrumentação – grupo/músicos que realizaram a performance), e seus respectivos links nas plataformas SoundCloud e YouTube:

Faixa 1: *Aproximações Áureas* – Grande Orquestra – Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, sob a direção de Marcos Arakaki.

<https://soundcloud.com/caiofaco/golden-approximations-for-large-orchestra>

<https://youtu.be/HXlIxpVQa0>

Faixa 2: *Canções Errantes* – Violino e Piano – Emmanuele Baldini e Dana Radu.

<https://soundcloud.com/caiofaco/cancoes-errantes>

<https://youtu.be/TwIFJ-ghuOE>

Faixa 3: *O Príncipe de Venosa* – Quarteto de Cordas – Mivos Quartet.

<https://soundcloud.com/caiofaco/the-prince-of-venosa>

<https://youtu.be/WrbaT3gTRfI>

Faixa 4: *As vozes das labaredas do sertão* – Trio para Piano – Ensemble MPMP.

<https://soundcloud.com/caiofaco/as-vozes-das-labaredas-do-sertao-for-piano-trio>

<https://youtu.be/Hl1Q7CejaG8>

Faixa 5: *Ritos das Senhoras da Terra* – Quarteto de Cordas – Ensemble MPMP.

<https://soundcloud.com/caiofaco/ritos-das-senhoras-da-terra-for-string-quartet>

<https://youtu.be/nkfPujo6ncY>

Faixa 6: *Pandora* – Grande Orquestra – Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, sob a direção de Marcos Arakaki.

<https://soundcloud.com/caiofaco/for-large-orchestra>

<https://youtu.be/egYP66HOQfM>

As peças *Prece* e *Terra Quente* ainda não foram estreadas, por este motivo não anexe suas gravações. *Sopros do Estuário* será disponibilizada em formato mp3, pois ainda não possuo permissão do *Ensemble MPMP* para a divulgação desta gravação na internet.

Aproximações Áureas

Para Orquestra

Caio Facó

Março/2016

Instrumentação

Flautim

2 Flautas

2 Oboés

Corne Inglês

2 Clarinetes em Bb

Clarinete Baixo em Bb

2 Fagotes

Contra fagote

4 Trompas em Fá

3 Trompetes em Bb – Trompete III (*offstage*)

2 Trombones Tenor

Trombone Baixo

Tuba

Harpa

Piano

Tímpano (E)

Percussão I: Sinos Tubulares, Tam-tam grande (compartilhado com o percussionista II), Glockenspiel

Percussão II: Prato Suspenso, Tam-tam grande (compartilhado com o percussionista I), Triângulo

Percussão III: Bumbo Sinfônico

Cordas

“Concert-Pitch Score”: Instrumentos Transpositores escritos em Dó

- O terceiro trompetista deverá estar sempre invisível ao público (*offstage*), em algum lugar da sala de concerto que o som de seu instrumento seja ouvido separado do tutti orquestral, gerando uma espécie de efeito estéreo. Ele poderá ficar no outro extremo da sala, por exemplo, em uma posição em que ele possa observar o regente. Aconselha-se ensaiar a obra uma ou duas vezes com o músico na orquestra, até ele assimilar suas entradas.
- A surdina utilizada nos instrumentos de metal deve ser do tipo “*straight mute*”.
- A seta (c.g. violoncelo e baixos – compasso 2), quando utilizada, representa uma transição gradual das técnicas utilizadas.
- Duração Aproximada: 8’30”.

Obra escrita para o Festival Tinta Fresca 2016 – Orquestra Filarmônica de Minas Gerais

Para meu Pai, aquele quem primeiro me mostrou o fantástico universo da matemática.

Aproximações Áureas

Caio Facó
(*1992)

♩ = 120

A

Score for **Aproximações Áureas** by Caio Facó (*1992). The score is in 4/4 time, with a tempo of 120 beats per minute (♩ = 120). The key signature is one flat (B-flat major / D minor).

The score is divided into two systems, each containing 18 staves. The instruments listed on the left are:

- Piccolo
- Flute I
- Flute II
- Oboe I
- Oboe II
- English Horn
- Clarinet in Bb I
- Clarinet in Bb II
- Bass Clarinet in Bb
- Bassoon I
- Bassoon II
- Contrabassoon
- Horn in F I
- Horn in F II
- Horn in F III
- Horn in F IV
- Trumpet in Bb I
- Trumpet in Bb II
- Trumpet in Bb III (offstage)
- Tenor Trombone I
- Tenor Trombone II
- Bass Trombone
- Tuba
- Timpani
- Tubular Bells
- Cymbal (suspended)
- Bass Drum
- Harp
- Piano
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Contrabass

The score includes various musical notations, including dynamics (e.g., *ff*, *dim.*, *poco a poco*, *ppp*), articulation (e.g., *con sord.*, *gliss.*), and performance instructions (e.g., *fl. bisbigliando*, *rall. bish. poco a poco*, *fl. bisbigliando*, *rall. bish. poco a poco*). The score is marked with a large 'A' at the beginning of the second system.

[illegible]

25

Picc. *pp* *mf* *ppp*

Fl. I *ppp*

Fl. II *pp* *mf* *ppp*

Ob. I *pp* *mf* *ppp*

Ob. II *pp* *mf* *ppp*

Eng. Hn. *ppp* *mf* *ppp*

Cl. I *ppp*

Cl. II *pp* *mf*

B. Cl. *ppp* *pp* *mf*

Bsn. I *pp* *mf* *ppp*

Bsn. II *pp* *mf*

Cbsn. *ppp* *pp* *mf*

Hn. I *mf* *ppp*

Hn. II *mf* *ppp*

Hn. III *pp* *mf* *ppp*

Hn. IV *pp* *mf* *ppp*

Tpt. I *ppp*

Tpt. II *pp* *mf* *ppp*

Tpt. III (offstage) *pp* *f espress.*

Tbn. I *mf* *ppp*

Tbn. II *pp* *mf* *ppp*

B. Tbn. *pp* *mf*

Tba. *pp* *mf* *ppp*

Temp. *pp* *mf* *ppp*

Glock. *pp* *sim.*

Trl. *pp* *sim.*

B. D. *pp* *sim.*

Hp. *pp* *sim.*

Pno. *pp* *sim.*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *nat.* *pp*

Vc. *nat.*

Cb. *nat.*

[illegible]

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Eng. Hrn., Cl. I, Cl. II, B. Cl., Bsn. I, Bsn. II, Cbssn., Hn. I, Hn. II, Hn. III, Hn. IV, Tpt. I, Tpt. II, Tpt. III (offstage), Tbn. I, Tbn. II, B. Tbn., Tba., Timp., Glock., Tri., B. D., Hp., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *pp*, *ff*, *f*, *p*, *mf*, *cresc. molto*, and *gliss.*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are grouped into staves. The overall layout is typical of a professional musical score, with clear notation and a well-organized structure.

55

Picc. *pp* *f*

Fl. I *pp* *f*

Fl. II *pp* *f*

Ob. I *pp* *f*

Ob. II *f* *pp* *f*

Eng. Hn. *p* *mf* *p* *mf*

Cl. I *pp* *f*

Cl. II *pp* *f*

B. Cl. *p* *mf* *p* *mf*

Bsn. I *f* *pp* *f*

Bsn. II *pp* *f*

Cbsn. *p* *mf* *p* *mf*

Hn. I *pp* *molto* *f* *pp* *molto* *f*

Hn. II

Hn. III

Hn. IV

Tpt. I *f* *pp* *molto* *f* *pp* *molto* *f*

Tpt. II

Tpt. III (offstage)

Tbn. I *molto* *f* *pp* *molto* *f*

Tbn. II *pp* *ppp*

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Glock. *f* *ppp* *p* *Cymbal (suspended)*

Tri.

B. D.

8^{va} 1

Hp. *ff*

Pno. *p* *recco* *8^{va}*

Vln. I *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *p*

Vln. II *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *p*

Vla. *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *p*

Vc. *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *p*

Ch. *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *p*

[illegible]

8

E

Picc. *ff* *sempre forte marcato*

Fl. I

Fl. II *ff* *sempre forte marcato*

Ob. I

Ob. II *ff* *sempre forte marcato*

Eng. Hn.

Cl. I *ppp* *pp* *mf*

Cl. II *ff* *sempre forte marcato*

B. Cl. *ppp* *pp* *mf* *ppp* *pp*

Bsn. I

Bsn. II *ff* *sempre forte marcato*

Cbsn. *ppp* *pp* *mf*

Hn. I *mf* *ppp* *pp*

Hn. II *ppp* *pp* *mf*

Hn. III *ppp* *pp* *mf*

Hn. IV *ppp* *pp* *mf*

Tpt. I *ppp* *pp* *mf*

Tpt. II *ff* *sempre forte marcato*

Tpt. III (offstage)

Tbn. I

Tbn. II *ff* *sempre forte marcato*

B. Tbn.

Tba. *mf* *ppp* *pp* *mf*

Timp. *mf* *dim. poco a poco*

T.-l. *mf* *dim. poco a poco*

Cym.

B. D. *mf* *dim. poco a poco*

Hp. *ff*

Pno. *ff* *white p*

Vln. I *ff* *dim. poco a poco*

Vln. II *ff* *dim. poco a poco*

Vla. *ff* *dim. poco a poco*

Vc. *ff* *dim. poco a poco*

Ch. *ff* *dim. poco a poco*

[illegible]

79

G

Pic.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Cl. I

Cl. II

B. Cl.

Bsn. I

Bsn. II

Cbsn.

Hn. I

Hn. II

Hn. III

Hn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III (offstage)

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Tub. Bells

Cym.

B. D.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

ppp

mf

pp

p

cresc. molto

ff

arco

Picc.
 Fl. I
 Fl. II
 Ob. I
 Ob. II
 Eng. Hn.
 Cl. I
 Cl. II
 B. Cl.
 Bsn. I
 Bsn. II
 Cbsn.
 Hn. I
 Hn. II
 Hn. III
 Hn. IV
 Tpt. I
 Tpt. II
 Tpt. III (offstage)
 Tbn. I
 Tbn. II
 B. Tbn.
 Tba.
 Timp.
 T.-C.
 Cym.
 B. D.
 Hp.
 Pno.
 (5)
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vcl.
 Cb.

106

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Cl. I

Cl. II

B. Cl.

Bsn. I

Bsn. II

Cbsn.

Hn. I

Hn. II

Hn. III

Hn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III
(offstage)

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

Cym.

B. D.

Hr.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

ppp

ppp

ppp

115

Pic.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Cl. I

Cl. II

B. Cl.

Bsn. I

Bsn. II

Cbsn.

Hn. I

Hn. II

Hn. III

Hn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III
(offstage)

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba.

Timp.

T.-c.

Cym.

B. D.

Hrp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

124

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Cl. I

Cl. II

B. Cl.

Bsn. I

Bsn. II

Cbsn.

Hn. I

Hn. II

Hn. III

Hn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III (offstage)

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

Cym.

B. D.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

dolce sempre legato

mf

poco a poco

sim.

sul tasto

pp

dolce sempre legato

mf

133

Picc. *pp* *dolce sempre legato* *mf* *poco a poco*

Fl. I *pp* *dolce sempre legato* *mf* *poco a poco*

Fl. II *mf* *poco a poco*

Ob. I *mf* *poco a poco*

Ob. II *mf* *poco a poco*

Eng. Hn. *mf* *poco a poco*

Cl. I *poco a poco*

Cl. II *poco a poco*

B. Cl. *poco a poco*

Bsn. I *poco a poco*

Bsn. II *poco a poco*

Cbsn. *poco a poco*

Hn. I *poco a poco*

Hn. II *poco a poco*

Hn. III *poco a poco*

Hn. IV *poco a poco*

Tpt. I *poco a poco*

Tpt. II *poco a poco*

Tpt. III (offstage)

Tbn. I *poco a poco*

Tbn. II *poco a poco*

B. Tbn. *poco a poco*

Tba. *poco a poco*

Timp. *poco a poco*

T.-t. Tubular Bells *p* *poco a poco*

Cym. *p* *poco a poco*

B. D. *p* *poco a poco*

Hp. *mf* *poco a poco*

Pno. *mf* *poco a poco*

sul tasto *pp* *dolce sempre legato* *mf* *poco a poco*

Vln. I *mf* *poco a poco*

Vln. II *mf* *poco a poco*

Vla. *poco a poco*

Vc. *poco a poco*

Cb. *poco a poco*

17

Picc. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Fl. I *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Fl. II *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Ob. I *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Ob. II *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Eng. Hn. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Cl. I *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Cl. II *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

B. Cl. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Bsn. I *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Bsn. II *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Cbsn. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Hn. I *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Hn. II *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Hn. III *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Hn. IV *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Tpt. I *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Tpt. II *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Tpt. III (offstage) *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Tbn. I *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Tbn. II *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

B. Tbn. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Tba. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Timp. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Tub. B. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

T.-t. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

B. D. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Hp. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Pno. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Vln. I *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Vln. II *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Vla. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Vc. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

Ch. *ff* *dim. poco a poco* *ppp*

gliss.

mf dim. poco a poco gliss.

153

L

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Cl. I

Cl. II

B. Cl.

Bsn. I

Bsn. II

Cbsn.

Hn. I

Hn. II

Hn. III

Hn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III (offstage)

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba.

Temp.

Tub. B.

T. C.

B. D.

Hr.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The page is numbered 165 in the top left corner. The score is written for a large ensemble of instruments, including:

- Piccolo
- Fl. I
- Fl. II
- Ob. I
- Ob. II
- Eng. Hn.
- Cl. I
- Cl. II
- B. Cl.
- Bsn. I
- Bsn. II
- Cbsn.
- Hn. I
- Hn. II
- Hn. III
- Hn. IV
- Tpt. I
- Tpt. II
- Tpt. III (offstage)
- Tbn. I
- Tbn. II
- B. Tbn.
- Tba.
- Timp.
- Tub. B.
- T.-C.
- B. D.
- Hp.
- Pno.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Ch.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- ppp* (pianissimo) at the beginning of the Tpt. III part.
- p* (piano) at the beginning of the Vln. II part.
- mf* (mezzo-forte) at the beginning of the Vln. I, Vln. II, Vla., and Vcl. parts.
- rall.* (rallentando) at the top of the page.
- sul pont.* (sul ponticello) markings above the Vln. I, Vln. II, Vla., and Vcl. parts.
- molto—* markings at the end of the Vln. I, Vln. II, Vla., and Vcl. parts.

The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The page is divided into systems, with each system containing multiple staves for different instruments.

CANÇÕES ERRANTES

Para Violino e Piano

Caio Facó

Porto Alegre, Abril 2016

Instrumentação

Violino

Piano

Duração Aproximada: 8'30''

Dedicado ao Povo Nordestino e ao meu amigo Emmanuele.

Bom vaqueiro nordestino

Morre sem deixar tostão

O seu nome é esquecido

Nas quebradas do sertão

Nunca mais ouvirão

Seu cantar, meu irmão

(A Morte do Vaqueiro – Luiz Gonzaga)

Instruções

- O andamento da obra poderá sofrer flutuações no decorrer de sua execução. Os intérpretes têm a liberdade de realizar rubatos durante os trechos mais expressivos. As respirações marcadas não deverão ser longas, servindo apenas como pontos de sincronia entre os dois músicos. As marcações de metrônomo deverão ser observadas como indicações gerais de tempo, que poderão variar de acordo com o caráter da peça.
- Os *accelerandos* e *rallentandos* serão escritos da seguinte maneira, respectivamente:



- A seta (e.g. violino – compasso 15) indica uma transição gradual entre as técnicas de arco utilizadas.
- A seta para cima (e.g. violino – compasso 109) indica a nota mais aguda das cordas que estão sendo tocadas.
- Écrasé (violino) – Som ruidoso, com exagerada pressão de arco.
- O violino está afinado de modo diferente do padrão (scordatura). A quarta corda deverá ser afinada meio tom abaixo, em fá sustenido. Todas as outras cordas deverão ser afinadas normalmente:

I – E; II – A; III – D; IV – F#

Esta afinação tem como objetivos a expansão do registro do instrumento e a mudança do timbre da quarta corda. Na partitura está sempre escrito o “som real”, assim, ao se ler o fá sustenido grave, deverá ser tocada a quarta corda solta; ao se ler o sol, deverá ser tocada a posição tradicional do sol sustenido; ao se ler o sol sustenido, deverá ser tocada a posição tradicional do lá, e assim sucessivamente, por toda a extensão da corda. Sempre que a indicação “*sul IV*” aparecer, o músico deverá tocar a nota na posição tradicional de uma segunda menor acima da nota escrita. Na parte do violino é oferecida, além da partitura com o som real, uma ossia transposta uma segunda menor acima, apenas nas partes em que se utiliza a corda quatro (pauta menor). Deste modo, o violinista não precisará se preocupar com esta transposição, bastando apenas ler as posições das notas escritas na ossia (pauta menor), imaginando que seu instrumento está afinado tradicionalmente. Ao fazer isto, o som resultante será aquele escrito na pauta maior (som real).

Dedicado ao Povo Nordestino e ao meu amigo Emmanuele

Canções Errantes

Para Violino e Piano

Caio Facó

♩ = 68 - Grandioso (♩ = ♩ sempre)

Violino

Piano

ff

8^{vb}
pp

Ped.

2

Vln.

Pno.

ff

8^{vb}
pp

3

Vln.

Pno.

ff

8^{vb}
pp

2

4

Vln.

Pno.

ff

8^{vb}

pp

5

Vln.

Pno.

ff

8^{vb}

pp

6

Vln.

Pno.

ff

8^{vb}

pp

7

Vln.

Pno.

ff

8^{va}

pp

8

8

Vln.

Pno.

ppp — *molto* — *fp*

8^{va}

15^{ma}

3

ff

8^{va}

sul tasto

p

♩ = 96 - Contemplativo

9

10

Vln.

Pno.

espress.

8^{va}

pp dolce

sempre tenuto

8^{va}

11

14

Vln.

nat.

ppp

Pno.

(8)

16

Vln.

sul pont.

f

pp

molto

Pno.

f

pp

(8)

Red.

19

Vln.

nat.

f

Pno.

pp

Red.

$\text{♩} = 112$ - Vívido

[illegible]

Violin (Vln.) part: Treble clef, 2/4 time. Measure 21 starts with a key signature change to one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. There are four measures shown, each with a '6' below the staff, indicating a sixteenth-note triplet. The first measure is marked *sim.* (sforzando). The piano part (Pno.) consists of two staves. The right hand is silent. The left hand has a single measure with a forte (*f*) dynamic, playing a chord of G3, B2, and D3, marked *8vb* (octave below). The piano part ends with a fermata.

The musical score consists of two staves. The Violin (Vln.) staff is in treble clef and contains a sequence of four chords, each marked with a '6' below it. The chords are: F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, and F#4-A4-C#5. The Piano (Pno.) staff is in grand staff (treble and bass clefs). It contains a sequence of four chords, each marked with a '6' below it. The chords are: F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, and F#4-A4-C#5. The first two chords are marked with 'sf' (sforzando) below them. The first two chords are marked with a '6' below them. The first two chords are marked with a '6' below them. The first two chords are marked with a '6' below them.

6

23

Vln.

Pno.

6

6

6

6

24

Vln.

Pno.

pp

6

6

6

6

6

6

25

Vln.

Pno.

f

6

6

6

6

f

26

Vln.

Pno.

pp *f* *sf* *8vb*

6 6

27

28

Vln.

Pno.

p *sf* *3* *8vb* *sul tasto*

29

30

31

Vln.

Pno.

espress. *mf* *pp*

32

33

34

35

37

Vln.

sul pont.

pizz.

arco nat. sul IV

pp *ppp* *molto* *ff* *mf* *pp*

Pno.

sempre tenuto

41

Vln.

mf espress.

Pno.

44

Vln.

sul pont.

fp *molto* *f* *pp* *f*

Pno.

poco a poco *f*

48

Vln.

Pno.

mp

ff *dim. poco a poco* 3

51

Vln.

Pno.

pizz. *p*

3

8vb

55

Vln.

Pno.

f *marcato détaché*

f *marcato*

8vb

$\text{♩} = 144$ - Aflito

arco nat.

57

Vln.

Pno.

(8)-----

59

Vln.

Pno.

(8)-----

Ped.-----

61

Vln.

Pno.

(8)-----

63

Vln.

Pno.

ff

65

Vln.

Pno.

ff *spiccato*

67

Vln.

Pno.

ff

69

Vln.

Pno.

secco

8^{va}

69

70

71

Vln.

Pno.

sul pont. al tallone

dramático

(8)

71

72

73

Vln.

Pno.

(8)

73

74

75

Vln.

Pno.

(8)

Measures 75-76. Violin part: Measure 75 has a half note with a triplet of sixteenth notes (F#, G#, A#) and a half note with a triplet of sixteenth notes (B, C, D). Measure 76 has a half note with a triplet of sixteenth notes (E, F, G) and a half note with a triplet of sixteenth notes (A, B, C). Piano part: Measure 75 has a half note with a triplet of sixteenth notes (F#, G#, A#) and a half note with a triplet of sixteenth notes (B, C, D). Measure 76 has a half note with a triplet of sixteenth notes (E, F, G) and a half note with a triplet of sixteenth notes (A, B, C). A dotted line indicates the eighth measure.

77

Vln.

Pno.

(8)

Measures 77-78. Violin part: Measure 77 has a half note with a triplet of sixteenth notes (F#, G#, A#) and a half note with a triplet of sixteenth notes (B, C, D). Measure 78 has a half note with a triplet of sixteenth notes (E, F, G) and a half note with a triplet of sixteenth notes (A, B, C). Piano part: Measure 77 has a half note with a triplet of sixteenth notes (F#, G#, A#) and a half note with a triplet of sixteenth notes (B, C, D). Measure 78 has a half note with a triplet of sixteenth notes (E, F, G) and a half note with a triplet of sixteenth notes (A, B, C). A dotted line indicates the eighth measure.

79

rall.

Vln.

Pno.

(8)

Measures 79-80. Violin part: Measure 79 has a half note with a triplet of sixteenth notes (F#, G#, A#) and a half note with a triplet of sixteenth notes (B, C, D). Measure 80 has a half note with a triplet of sixteenth notes (E, F, G) and a half note with a triplet of sixteenth notes (A, B, C). Piano part: Measure 79 has a half note with a triplet of sixteenth notes (F#, G#, A#) and a half note with a triplet of sixteenth notes (B, C, D). Measure 80 has a half note with a triplet of sixteenth notes (E, F, G) and a half note with a triplet of sixteenth notes (A, B, C). A dotted line indicates the eighth measure.

14

♩ = 144 - A tempo

81

Vln.

nat.

ff p *spiccato leggero sempre*

Pno.

ff *marcato*

(8)

82

83

Vln.

ff p

ff p

Pno.

84

85

Vln.

ff p

ff p

Pno.

86

87

Vln.

ff p

Pno.

Measures 87-90. Violin part: 87-88 (5/4), 89-90 (2/4 then 6/4). Piano part: 87-88 (5/4), 89-90 (2/4 then 6/4). Dynamics: *ff p*.

89

Vln.

ff p

Pno.

Measures 89-92. Violin part: 89-90 (6/4), 91-92 (3/4 then 4/4). Piano part: 89-90 (6/4), 91-92 (3/4 then 4/4). Dynamics: *ff p*.

91

Vln.

ff p

Pno.

Measures 91-94. Violin part: 91-92 (4/4), 93-94 (6/4 then 4/4). Piano part: 91-92 (4/4), 93-94 (6/4 then 4/4). Dynamics: *ff p*.

16

93

Vln.

ff p

Pno.

95

Vln.

ff p *ff*

Pno.

97

Vln.

molto *fff* *ff*

écrasé
(muita pressão de arco)

Pno.

f *secco*

8^{vb}

100

Vln.

Pno.

(8)

101

102

Vln.

Pno.

(8)

103

104

Vln.

Pno.

(8)

105

18

106

Vln.

Pno.

gliss.
gliss.

p

(8)

Detailed description: This system covers measures 106 and 107. The Violin (Vln.) part begins in measure 106 with a glissando from G4 to A4, followed by a half note G4. In measure 107, it plays a half note G4 with a glissando to F#4. The Piano (Pno.) part features complex chords in both hands. The right hand has chords like G4-A4-B4-C#4 and F#4-G4-A4-B4. The left hand has chords like Bb3-Cb4-Db4 and Ab3-Bb3-Cb4. A piano (*p*) dynamic is indicated in measure 107. A rehearsal mark (8) is at the start of the piano part.

108

Vln.

Pno.

gliss.
gliss.

molto rall.

O mais agudo possível

ff

fff

(8)

Detailed description: This system covers measures 108 and 109. The Violin (Vln.) part starts in measure 108 with a glissando from G4 to A4. In measure 109, it has a *molto rall.* instruction and a note marked 'O mais agudo possível' (the sharpest possible), which is a G#5. The dynamics are *ff* in measure 108 and *fff* in measure 109. The Piano (Pno.) part continues with complex chords. A rehearsal mark (8) is at the start of the piano part.

110

Vln.

Pno.

(8)

Detailed description: This system covers measures 110 and 111. The Violin (Vln.) part has long, sustained notes in both measures, with a *molto rall.* instruction. The Piano (Pno.) part continues with complex chords. A rehearsal mark (8) is at the start of the piano part.

112 ♩ = 68 - Grandioso

Vln.

Pno.

ff

pp 8^{vb}

Ped.

113

Vln.

Pno.

ff

pp 8^{vb}

114

Vln.

Pno.

ff

pp 8^{vb}

20

écrasé
(muita pressão de arco)

115

Vln.

Pno.

ff

8^{vb}

pp

116

Vln.

Pno.

ff

8^{vb}

pp

117

Vln.

Pno.

ff

8^{vb}

pp

118

Vln.

Pno.

ff

p

pp

ff

119 **rall.**

Vln.

Pno.

mf

8vb

122 ♩ = 56 - Doloroso

Vln. *p* , sul IV

Pno. *p* (8)

Pno.

Vln.

8vb
Led.

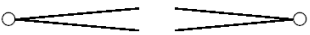





THE PRINCE OF VENOSA

Homage to Carlo Gesualdo da Venosa

Caio Facó

Porto Alegre, July/2016

Instructions

-  – *cres., dim. al niente*
-  – quarter tone higher
-  – quarter tone lower
-  – gradual changes
-  – Écrasé: play with exaggerated force (overpressure), producing a very noisy, strident sound
-  – fast tremolo

Approx. duration: 7'

Written for Mivos Quartet

caiofaco@live.com

Then murder's out of tune,
And sweet revenge grows harsh.
(Othello – William Shakespeare)

To K.

The Prince of Venosa

Written for Mivos Quartet

Caio Facó

♩ = 36 - Mysterious

8va

sul pont. a punta d'arco

Violin I

p sempre tenuto
sul pont. a punta d'arco

Violin II

p sempre tenuto
sul pont.

Viola

mp sempre tenuto
écrasé

Violoncello

pp nat.

mp espress. molto legato

(8)

4

Vln. I

5

6

Vln. II

3 3 3 3 3 3 3 3

Vla.

Vc.

(8)

7

8

9

Vln. I

Vln. II

3 3 3 3 3 3 3 3

Vla.

Vc.

p

molto

2

(8)

10 11 12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

écrasé

ff

sffz

écrasé

sffz

nat.

pp

molto

ff

pp

(8)

13 14 15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

nat.

sffzp

nat.

sffzp

nat.

sffzp

IV I - bow on the underside of strings

p smooth bow changes

mp

♩ = 60 - Sombre

sempre sul pont.

16 17 18

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sempre sul pont.

ff

pp

ff

pp

ff

pp

gliss.

pp

mf

19 **accel.** 20 21 $\text{♩} = 72$ 3

Vln. I *pp* *ff* *pp* *ff*

Vln. II *ff* *sffz* *ff* *pp*

Vla. *ff* *pp* *ff* *pp*

Vc. *p* *cresc. poco a poco*

22 23 **rall.** 24

Vln. I *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

Vln. II *ff* *pp* *ff* *sffz* *pp*

Vla. *ff* *pp* *ff* *sffz* *ff* *pp*

Vc. *mf*

25 26 $\text{♩} = 60$ **accel.** 27

Vln. I *ff* *pp* *ff* *sffz* *nat.*

Vln. II *ff* *pp* *ff* *sffz* *nat.*

Vla. *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *sffz* *nat.*

Vc. *pp* *sffz*

28 ♩ = 72 - Grandly 29

30

31

32

Vln. I *molto* *ff* *pp* *molto* *ff*
 Vln. II *molto* *ff* *pp* *molto* *ff*
 Vla. *molto* *ff* *pp* *molto* *ff*
 Vc. *molto* *ff* *pp* *molto* *ff*

33

34

35

36

Vln. I *pp* *molto* *ff* *pp*
 Vln. II *pp* *molto* *ff* *pp* *sul tasto* *pp*
 Vla. *pp* *molto* *ff* *pp* *sul tasto* *pp*
 Vc. *pp* *molto* *ff* *pp* *sul tasto* *pp*

37

38

♩ = 60

39

40

41

Vln. I *pp* *molto* *ff* *sff sempre*
 Vln. II *molto* *ff* *sff sempre*
 Vla. *molto* *ff* *sff sempre*
 Vc. *molto* *ff* *sff sempre*

sul tasto *sul pont. - fast bow movement (sempre)*

42 **accel.** 43 44 $\text{♩} = 72$ 45 46 **écrasé nat. sul pont.** 5

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

47 **rall.** 48 49 $\text{♩} = 60$ 50 51

Vln. I *pp* nat.

Vln. II *fff* **écrasé nat. sul pont.** *pp* nat.

Vla. *fff* **écrasé nat. sul pont.** *pp* nat.

Vc. *fff* **écrasé nat. sul pont.** *pp* nat.

52 53 54 $\text{♩} = 72$ - Sacred 55 56

Vln. I *molto* *fff* *p* sempre tenuto

Vln. II *molto* *fff* *p* sempre tenuto

Vla. *molto* *fff* con sord. *p* sempre tenuto

Vc. *p* sempre tenuto

57 58 59 60 61

Vln. I *pp* dolce sempre legato

Vln. II *pp* dolce sempre legato

Vla. *p* sempre détaché molto espress. doloroso

Vc. *pp* dolce sempre legato

62 63 64 65 66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

67 68 69 70 71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

72 73 74 75 76 7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sul tasto

ppp

ppp

sul tasto

ppp

77 78 79 80 81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sul tasto

ppp

82 83 84 85 86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sul pont.

sul pont.

sul pont.

87 88 89 90 91

Vln. I sul tasto

Vln. II sul tasto

Vla.

Vc. sul tasto

92 93 94 95 96

Vln. I nat. *p sempre tenuto*

Vln. II nat. *p sempre tenuto*

Vla. senza sord. *p sempre tenuto*

Vc. nat. *p sempre tenuto*

97 98 99 100

♩ = 60

Vln. I *pp* —molto— *ff* *pp* —molto— *ff*

Vln. II *pp* —molto— *ff* *pp* —molto— *ff*

Vla. *pp* —molto— *ff* *pp* —molto— *ff*

Vc. *pp* —molto— *ff* *pp* —molto— *ff*

101 102 103 104

Vln. I *pp*—molto— *ff* *pp*—molto— *ff*

Vln. II *pp*—molto— *ff* *pp*—molto— *ff*

Vla. *pp*—molto— *ff* *pp*—molto— *ff*

Vc. *pp*—molto— *ff* *pp*—molto— *ff*

105 106 107 108 109

Vln. I *pp*—molto— *ff* poco a poco *pp*

Vln. II *pp*—molto— *ff* poco a poco *pp*

Vla. *pp*—molto— *ff* poco a poco *pp*

Vc. *pp*—molto— *ff* poco a poco *pp*

PRECE

Para Piano Solo

Caio Facó

Porto Alegre, Outubro/2016

Instruções

- O pedal de sustentação possui uma função muito importante na performance desta peça. O intérprete deverá evitar, sempre o pedal estiver indicado na partitura, silêncios bruscos e repentinos. Nestes casos, o piano deverá estar em constante ressonância, até mesmo nas pausas. Fica ao critério do intérprete o controle sobre a profundidade do pedal, desde que, sempre que ele esteja indicado na partitura, o som resultante seja contínuo, sem cortes.
- Nas passagens onde não há indicação de pedal, fica ao critério do intérprete a utilização deste recurso.

Duração Aproximada: 8'45''

caiofaco@live.com

Prece

Uma breve narrativa sobre os cânticos antigos do Sertão do Cariri

Caio Facó

♩ = 60 - **Misterioso**

Pno. *pp* *lento e distante*

Ped.

⑤

ppp

⑨

sotto voce

espress.

p

tr

Ped.

⑬

mf

cresc. poco a poco

(tr)

16 *f marcato* *ff* *p* *secco*

19 *pp sotto voce* *religioso, sempre tenuto* *poco rubato* *8^{va} Ped.*

23 *una corda* *ppp*

27 *sempre tenuto* *poco accel.* *misterioso e distante* *8^{va} Ped.*

29 *cresc. poco a poco* *4*

tre corde

♩ = 60

poco accel.

$\text{♩} = 72$

poco accel.

[>]
=molto espress.

38

4/4

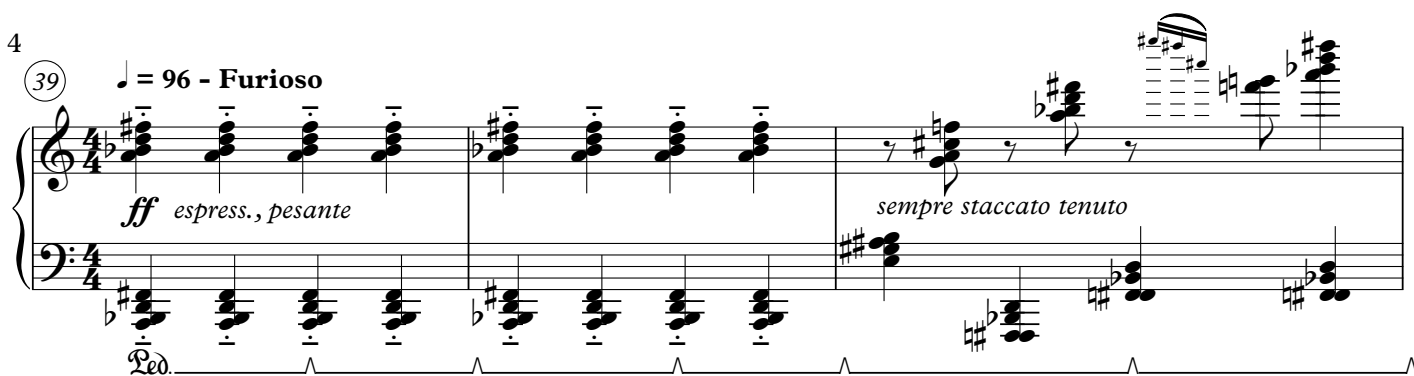
4/4

39 ♩ = 96 - Furioso

ff espress., pesante

sempre staccato tenuto

Ped.



42

pedale simile



45 ♩ = ♩ (sempre)



48

sempre pedale



51



55

dim. poco a poco

58

p distante
sempre pedale

61

64

67

ff pesante

70 *molto rall.* . . . ♩ = 72 - Com Firmeza

fff con tutta la forza

secco, senza pedale

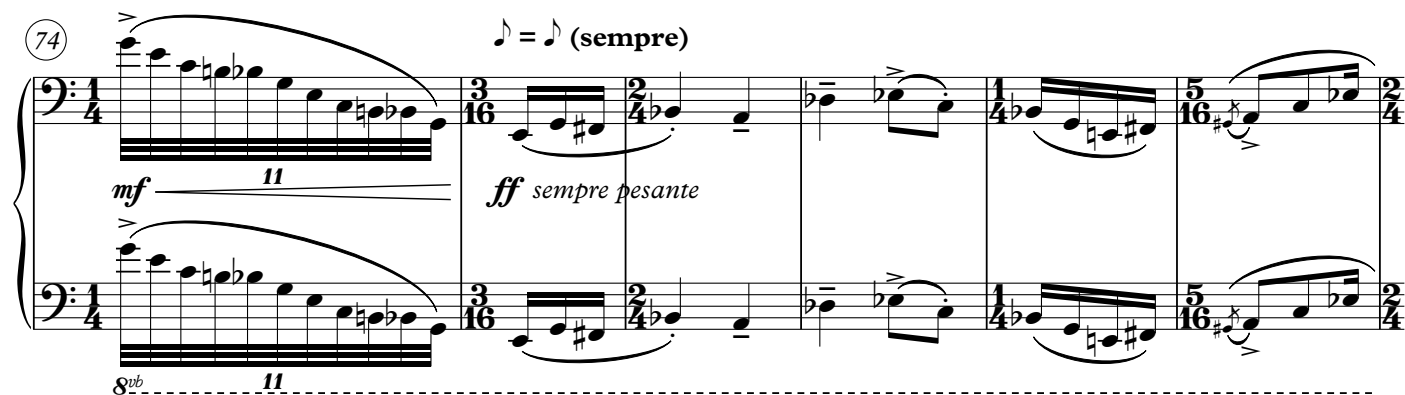


74 ♩ = ♩ (sempre)

mf 11

ff sempre pesante

8^{vb} 11



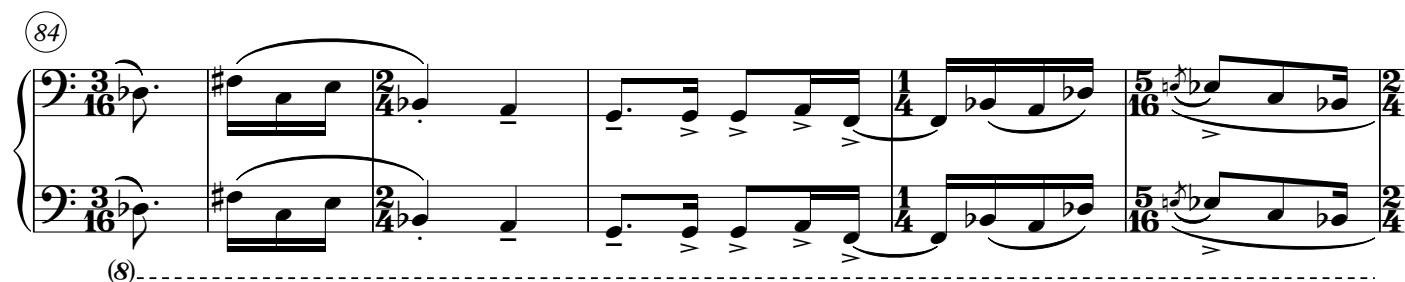
80

(8)



84

(8)



90

(8)



95

(8)

100

(8)

105

(8)

110

(8)

115

(8)

119

p-subito *mf* *molto* *ff*

(8)

$\text{♩} = 60$ - **Misterioso** a velocidade do trinado deverá ser proporcional à intensidade da dinâmica

(123) *tr*

pp *molto* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff*

sf *con tutta la forza* *sf* *sf* *sf* *sf*

(129) *tr*

pp *delicado* *pp*

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

8^{va}

3 3 3

8^{vb}

(134)

pp *lento e distante*

Ped. 8^{vb}

8^{vb}

(138)

ppp

Ped. 8^{vb}

(142) $\text{♩} = 36$ - **Etéreo**

manter o pedal pressionado até o som se dissipar completamente

pp *sotto voce* *ppp*

Ped. 8^{vb} 8^{vb}

15^{ma}

Terra Quente

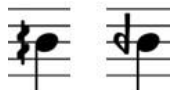
Para Violino Solo (2016)

Caio Facó

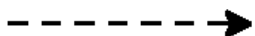
Fortaleza, Dezembro/2016

Instruções

- Quarto de tom acima e quarto de tom abaixo, respectivamente:



- Transição gradual de técnicas:



- O andamento da obra poderá sofrer flutuações no decorrer de sua execução. O intérprete tem a liberdade de realizar rubatos durante os trechos mais expressivos. As respirações marcadas não devem ser longas, e as marcações de metrônomo devem ser lidas como indicações gerais de tempo, que podem variar de acordo com o caráter da peça.

Duração: ca. 8' 30"

Para o amigo Emmanuele, como presente pelo seu aniversário.

Para Emmanuele
Terra Quente
Para Violino Solo (2016)

Caio Facó
(*1992)

♩ = 64 - Com Muita Violência

Violino

ff sempre *gliss.* **molto espress.**

gliss. **ffp** **molto** **ff**

ff **molto rall.**

pesante *cadenza* **molto**

② ♩ = 64 **accel.** ♩ = 120 **molto rall.**

gliss. **sff** **p** subito **ff** **p** **ff** **p** **ff** **p** **ff** **p** **ff** **p** **ff** **p** **ff**

⑦ ♩ = 64 **molto rall.** ♩ = 52 - Religioso
sul tasto **pp** **molto** **fff** **sfpp** *distante* **poco**

⑫ **pp** **poco a poco** **ffp** **molto** **ff** **agressivo**, nat. **rall.**

⑮ ♩ = 76 **accel.** *poco rubato* **mf** **poco a poco** **ff**

⑲ ♩ = ♩ (sempre) **f** *cantabile* **molto rubato** **p** *spiccato leggero*

⑳ **f** *cantabile* **p** *spiccato leggero* 3

27 *f cantabile* \searrow *mp distante*

31 *f cantabile*

36 *ff aggressivo*

39 *sul pont.* *accel.* $\text{♩} = 120$ *molto rall.*

p \searrow *ff* *p* \searrow *ff* *p* \searrow *ff* *p* \searrow *ff* *p* \searrow *ff* *p* \searrow *ff*

42 $\text{♩} = 76$ - *Agressivo* *nat.* $\text{♩} = \text{♩}$ (sempre)

pp subito \searrow *fff* *ff* *détaché* *sempre rápido e intenso*

45

48

51

52

55

57 *sim.*

60

62

65

67 *rall.* $\text{♩} = 58$ *sul pont.*

71 *fff pesante* *molto rall.* *nat.*

$\text{♩} = 52$ - **Enérgico**

75 *ff agresivo*

85 $\text{♩} = 64$ - **Misterioso** *p* *ff p subito* *ff p subito* *molto ff accel.* *sul pont.*

91 *nat.* *p* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp*

99 $\text{♩} = 64$ *nat.* *p* *molto ff grandioso* 6

102 6 6

104 6 6

106 *accel.* 3 6 3

♩ = 76

108

110

112

114 **molto rall.**

116 ♩ = 82 - Bárbaro **ff** *molto*

121

126 **rall.** *gliss. gliss.*

130 ♩ = 82 - Com Muita Violência **ff** *sempre* *molto espress.*

131 ♩ = 52 - Religioso *grandioso* *p* *distante* *nat.* **ffp** *molto* **ff**

139 **pp** *poco a poco* **ffp**

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music. Measures 108-113 show a series of chords and arpeggiated figures. Measure 114 begins a 'molto rall.' section with a long, sweeping melodic line. Measure 116 starts a new section 'Bárbaro' at a tempo of 82, marked 'ff'. Measures 121-126 continue this section with complex rhythmic patterns and glissandos. Measure 130 starts 'Com Muita Violência' at 82, marked 'ff sempre' and 'molto espress.'. Measure 131 begins the 'Religioso' section at 52, marked 'grandioso'. It features a 'sul tasto' instruction and a dynamic shift to 'p' (piano) with 'distant' and 'natural' markings. The final measure (139) shows a 'poco a poco' crescendo from 'pp' (pianissimo) to 'ffp' (fortissimissimo).

143

Measures 143-148 of a musical score. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 5/4 to 6/8 at measure 144. Measure 144 includes a tempo/mood instruction: *doloroso molto espress.* The notation features a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 5/4 for measures 143-144 and 6/8 for measures 145-148. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass line features a series of half notes, each with a fermata, creating a slow, expressive accompaniment.

149

Measures 149-154 of a musical score. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. Measure 149 includes a tempo/mood instruction: **molto rall.** The notation features a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 6/8. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass line features a series of half notes, each with a fermata, creating a slow, expressive accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 154.

As vozes das labaredas do sertão

Trio para piano

FACÓ

Fortaleza, Abril/2017

Instrumentação

Piano, violino e violoncelo.

Duração: ca. 7'


Peça escrita para a série de concertos *Música Portátil*, do *Ensemble MPMP*, a convite do diretor artístico Jan Wierzbka, para estreia em Lisboa, em 2017.

caiofaco@live.com

Instruções

- As barras de compasso servem apenas para a sincronia dos músicos, e não definem acentos métricos.
- O piano deverá soar sempre no mesmo plano de dinâmica das cordas, com exceção dos compassos [22-24] e [110-112], que devem ser tocados com muita energia. O pedal, em trechos como o [25-43], deve ser continuamente pressionado, com o objetivo de fundir as harmonias (mantendo sempre a mesma dinâmica dos instrumentos de cordas).



-  Tremolo não medido, tocar o mais rápido possível.

As vozes das labaredas do sertão

Piano Trio

Caio Facó
(2017)

1 $\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 36$ $\text{♩} = 58$ - Violento
sul pont. sul IV

Violino

pp = molto *ff* agressivo

Violoncelo

pp = molto *ff* agressivo

Piano

ppp

8^{va}

5

Vln.

ord.

Vc.

p sub *ff* sul pont.

9

Vln.

sff marcato espress. *gliss.* *poco accel.*

Vc.

p sub *ff* ord. sul pont.

13 $\text{♩} = 70$

Vln.

sff marcato espress.

Vc.

p sub *ff*

17

Vln. *p sub* *ff*

Vc. *ord. 3* *sff marcato espress.*

21

Vln. *rall.* *dim.* *molto* *sul tasto*

Vc. *dim.* *molto* *sul pont.*

Pno. *pp* *molto aggressivo* *ff*

25

♩ = 42 - Calmo

Vln. *pp* *etéreo* *ord.* *p*

Vc. *pp* *etéreo* *molto* *f* *agressivo* *pp*

Pno. *ppp* *etéreo* *sempre pedale (deixar soar)*

29

Vln. *molto espress.*

Vc. *pp* *sempre* *ord.* *p*

Pno. *ppp* *sempre* *8va*

33

Vln. *pp* *poco a poco* *p*

Vc. *molto espress.* *fp* *molto* *ff*

Pno. *poco a poco* *pp*

37

Vln. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

Pno. *sf*

poco rall.

41

Vln. *p* *cantabile* *molto espress.*

Vc. *poco a poco* *pp*

Pno. *ppp*

$\text{♩} = 80$ - Religioso

$\frac{3}{4}$ sul IV

$\frac{3}{4}$

47

Vln.

Vc.

Pno.

tr

lontano

ppp

p cantabile molto espress.

sul IV sempre

53

Vln.

Vc.

Pno.

delicado

ppp sempre

8va

65

Vln.

Vc.

Pno. *pp espress.*

71 **poco rall.**

Vln. *molto* *ffp* *molto cresc.* *ff*

Vc. *molto cresc.*

Pno. *molto* *mf* *6*

ped. *p* *molto cresc.*

74 **4/4** ♩ = 104 - **Violento**

Vln. *p* *ff brillante*

Vc. *ffp* *molto* *ff brillante*

Pno. *ff furioso* *secco* *8va*

8va *pedale (deixar soar)*

78 *(8)* *spiccato* *mf*

Vc. *mf*

Pno. *ff sempre* *(8)*

82

Vln.

Vc.

Pno.

p subito

ffp

(8)

Ped.

86

poco accel.

sul pont.

ord.

ff *p* *molto* *ff* *mf*

ff *mf*

ff subito *p subito*

(8)

Ped.

90

Vln.

Vc.

Pno.

ff

(8)

Ped.

94

Vln.

Vc.

ff

p

mf

mf

Pno.

ff subito

p subito

(8)

(8)

Ped.

98

Vln.

Vc.

Pno.

f

molto

pp

ff

molto

pp

8va

ff subito

(8)

pedale (deixar soar)

102

molto rall.

3/4

Vln.

Vc.

ppp

poco

Pno.

f

p

pp

3/4

8 108 ♩ = 58 - Sagrado

Vln. $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$

Vc. $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$

Pno. $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$

pp — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

ppp *sotto voce* *pp* — *molto aggressivo* — *ff* *ppp* *fff*

Ped. 8^{vb}

114 $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vln. $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vc. $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Pno. $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

pp — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *poco a poco* *ppp*

pp — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *poco a poco* *ppp*

p dolce *ppp*

Ritos das senhoras da terra

Quarteto de Cordas

FACÓ

Fortaleza, Abril/2017

Instrumentação

2 violinos, viola e violoncelo.

Duração: ca. 6'

Peça escrita para a série de concertos *Música Portátil*, do *Ensemble MPMP*, a convite do diretor artístico Jan Wierzbka, para estreia em Lisboa, em 2017.

caiofaco@live.com

Instruções

- As barras de compasso servem apenas para a sincronia dos músicos, e não definem acentos métricos.



Ritos das senhoras da terra

Quarteto de Cordas

Caio Facó
(2017)

1 $\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 36$ con sord. $\text{♩} = 60$ - Contemplativo

Violino I *pp* sotto voce *fpp*

Violino II con sord. *ppp* *pp* sotto voce *fpp*

Viola sul tasto *ppp* *p* espress.

Violoncello sul tasto *ppp* *p* espress.

8 (8)

Vln. I *pp* sempre *fpp* *fpp*

Vln. II (8) *pp* sempre *fpp* *fpp*

Vla. *ord.*

Vc. *p*

14 senza sord. *p* *tr*

Vln. I *p* *tr*

Vln. II *pp* *tr*

Vla. *ord.*

Vc. *p*

83

2

19 $\frac{3}{8}$ ♩ = 172 - Furioso

Vln. I

sul pont. sempre

sffp *ff*

Vln. II

sul pont. sempre

sffp *ff*

Vla.

sul pont. sempre

sffp

Vc.

22

Vln. I

sffp *ff* *sffp*

Vln. II

sffp *ff* *sffp*

Vla.

ff *sffp*

Vc.

sul pont. sempre

sffp *ff* *sffp*

25

Vln. I

ff *sffp* *ff*

Vln. II

ff *sffp* *ff*

Vla.

ff *sffp* *ff* *sffp*

Vc.

ff *sffp* *ff*

28 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sffp *ff*

sffp *ff*

ff *sffp* *ff*

sffp *ff*

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sffp *ff* *sffp* *ff*

sffp *ff* *sffp*

sffp *ff* *sffp*

ff *sffp* *ff*

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sffp *ff* *sffp*

ff *sffp* *ff*

ff *sffp* *ff*

sffp *ff* *sffp*

4

37

Vln. I

ff

sffp

Vln. II

sffp

ff

Vla.

sffp

ff

Vc.

ff

sffp

ff

40

Vln. I

ff

sffp

ff

sffp

Vln. II

sffp

ff

sffp

Vla.

sffp

ff

sffp

ff

Vc.

sffp

ff

sffp

ff

43

Vln. I

ff

ord.

p subito

sffp

ff

Vln. II

ff

sffp

ff

Vla.

sffp

ff

ord.

p subito

Vc.

ff

sffp

ff

ord.

p subito

5/4

46 $\frac{5}{4}$ $\text{♩} = 86$ - Violento $\frac{4}{4}$ 5

Vln. I *ord.* *molto* *ff* sempre sul IV

Vln. II *p* subito *molto* *ff* sempre sul IV *sempre marcato*

Vla. *molto* *ff* sempre *sempre marcato* sul IV

Vc. *molto* *ff* sempre *sempre marcato*

51

Vln. I *sempre marcato*

Vln. II *sempre marcato*

Vla. *sempre marcato*

Vc. *sempre marcato*

56 *molto rall.* $\text{♩} = 56$ - Religioso *sul tasto*

Vln. I *p* senza vibrato

Vln. II *p* senza vibrato

Vla. *p* senza vibrato

Vc. *p* senza vibrato

63 $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ord.*

Vln. I *pp* vibrato ordinario

Vln. II *pp* ord. vibrato ordinario

Vla. *pp* vibrato ordinario

Vc. *pp* vibrato ordinario

6

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

3/4

4/4 sul pont.

3/4

4/4

sfp ord.

p sul pont.

sfp ord.

p

poco

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

4/4 sul tasto

5/4

4/4

5/4

p senza vibrato

p senza vibrato

p senza vibrato

p senza vibrato

vibrato ordinario

vibrato ordinario

vibrato ordinario

vibrato ordinario

85

5/4 rall.

4/4 $\text{♩} = 64$ - Solene

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ord.

p molto *mf* *p* *poco* *poco a poco*

ord.

p molto *mf* *p* *poco* *poco a poco*

ord.

p molto *mf* *p* *poco* *poco a poco*

ord.

p molto *mf* *p* *poco* *poco a poco*

poco accel.

93

$\text{♩} = 76$

6/4 rall.

4/4 $\text{♩} = 86$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

poco a poco *f* *p subito*

poco a poco *f* *p subito*

poco a poco *f* *p subito*

poco a poco *f* *p subito*

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

tr

107

rall. ♩ = 64 - Religioso

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

molto ff *poco a poco* *p*

molto ff *poco a poco* *p*

molto ff *poco a poco* *p*

molto ff *poco a poco* *p*

116

rall.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

Sopros do Estuário

Ensemble Pierrot

FACÓ

Lisboa, Junho/2017

Instrumentação

Flauta, Clarinete em Bb, Violino, Violoncelo e Piano.

Duração: ca. 10'

***“Concert-Pitch Score”*: Instrumentos Transpositores escritos em Dó**

Peça escrita para a série de concertos *Música Portátil*, do *Ensemble MPMP*, a convite do diretor artístico Jan Wierzba, com estreia em Lisboa, em 2017.

caiofaco@live.com

Instruções

- As barras de compasso servem apenas para a sincronia dos músicos, e não definem acentos métricos.



- Tremolo não medido, tocar o mais rápido possível.
- Seta (e.g. [violino – compasso 16]): Transição gradual entre técnicas.

Sopros do Estuário

Pierrot Ensemble

Caio Facó
(2017)

1 $\frac{2}{4}$ ♩ = 84 - Misterioso $\frac{4}{4}$

Flauta

Clarinete em B \flat

Violino

Violoncelo

Piano

pp *mf* *etéreo legato*

pp *mp* *etéreo legato*
molto vibrato

2/4 accel. poco a poco *4/4*

sff *p* *molto* *ff* *pp*

mf *agressivo* *ff* *sempre pedale (deixar soar)*

6

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

f *poco a poco* *ppp* *pp* *f* *poco a poco* *ppp*

pp *f* *poco a poco* *ppp*

sffmf

mf *p* *delicado*

13

Fl. *pp* — *molto* — *fff* *ppp* *pp*

Cl. *pp* — *molto* — *f*

Vln. *p* *etéreo* *sul pont.*

Vc. *vibrato ord.* *p* *etéreo*

Pno. *pp* *etéreo* *3* *sim.* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *pp*

— *poco* — *ff* *subito*

sempre pedale
(deixar soar)

18 *rall.* $\text{♩} = 72$ - *Poco Meno Mosso*

Fl. *molto* — *f* *ppp* *p espress.*

Cl. *ppp* *p espress.* *pp*

Vln. *ord.* *sul pont.* *ord.* *mp espress.* *poco a poco*

Vc. *ord.* *sul pont.* *ord.* *molto*

Pno. *3* *3* *3* *pp sempre* *trilos lentos*

sempre pedale
(deixar soar)

23

Fl. *pp* *pp* *molto* *f*

Cl. *mp* *espress.* *pp* *ff*

Vln. *p* *sfp* *molto* *mf* *espress.* *sff*

Vc. *gliss.* *mp* *espress.* *poco* *mf* *sff*

Pno. *poco* *p*

28

Fl. *ppp* *p-molto* *sff* *p-molto* *ff*

Cl. *poco a poco* *ppp* *p-molto* *ff* *p-molto* *ff*

Vln. *p* *molto* *fff* *p-molto* *ff* *p-molto* *ff*

Vc. *p* *molto* *fff* *p-molto* *ff* *p-molto* *ff*

Pno. *p-molto* *fff* *intenso*

3/4 *4/4* *3/4* *4/4* *3/4* *4/4* *3/4* *4/4*

ft. *ord.*

37 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Fl. *pp* *p* — poco a poco — *mf* *ppp*

Cl. *p* — *ppp* *pp* — poco a poco — *mf* — poco a poco — *ppp*

Vln. *p* sul pont. *p* — poco — *p* *espress.* sul IV *ord.* *espress.*

Vc. *p* — molto — *f* intenso *p* *espress.*

Pno. *pp* *delicado*

44

Fl. *pp* — molto — *f* *espress.* *f* *ppp*

Cl. *pp* — molto — *f* — poco a poco — *ppp* *pp* — molto — *ff* — poco a poco —

Vln. *sffp* *gliss.* *poco* *molto* *mf* *f* *tr*

Vc. *gliss.* *molto* *mf* *f*

Pno. *p* sempre *trilos lentos* *poco* *mf* *molto* *f* — intenso —

sempre pedale (deixar soar)

52

Fl. *p* — *molto* — *ff* — *ppp*

Cl. *p* — *molto* — *ff* — *ppp*

Vln. *ppp* (tr) *p* — *molto* — *ff* — *poco a poco* — *ppp*

Vc. *p* — *molto* — *ff* — *poco a poco* — *p* — *ppp* *gliss.*

Pno. *ff* *mf espress.* *poco* *poco pedal (ad libitum)*

60

Fl. *pp* *delicado* *ppp*

Cl. *pp* *delicado* *ppp* *p*

Vln. *ppp* *pp* *delicado* *ppp* *sotto voce* *ord. vibrato lento*

Vc. *ppp* *pp* *delicado* *ppp* *sotto voce* *ord. sul I* *sotto voce sempre*

Pno. *mp* *poco* *p calmo* *molto*

poco rall. ♩ = 60 - Etéreo

68

Fl. *pp* — *molto f* — *pp* *fff*

Cl. *molto f* — *pp* *fff* *pp* — *molto*

Vln. vibrato ord. *sffp* — *molto cresc.* *ff* aggressivo sul IV *sim.*

Vc. *sffp* — *molto cresc.* *ff* aggressivo sul IV *sim.*

Pno. *intenso* *fff* con tutta forza *mf* *espress., pesante* *p* — *molto cresc.* *ff* senza pedale *Red.*

73

Fl. *pp* — *molto* — *ff* aggressivo *sim.*

Cl. *ff* aggressivo sul pont. *sim.*

Vln. sul pont. ord. sul pont.

Vc. sul pont. ord.

Pno. *sff* *p* — *molto* — *ff* aggressivo *sempre pedale (deixar soar)*

[illegible]

89

Fl. *staccato*

Cl. *staccato*

Vln. *ord.*

Vc. *ord.*

Pno. *8va*

impresico, como uma caixinha de música quebrada

molto *pp* *ff*

molto

molto

molto

94

Fl. *molto rall.* *pp* *molto* *f* *ppp*

Cl. *pp* *molto* *f* *ppp*

Vln. *p* *calmo* *poco* *mp*

Vc. *p* *calmo* *poco* *mp*

Pno. *p* *mp espress.*

poco pedal (ad libitum)

molto rall. *♩ = 60 - Lento* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

4/4

Fl. *ppp* *pp* flt.

Cl. *pp* *p* molto espress.

Vln. *pp* leggiero, legato

Vc. *p* molto espress.

Pno. *pp*

Fl. *pp* sempre

Cl. *poco*

Vln. *poco*

Vc. *poco*

Pno. *ppp* legato, molto delicato *poco pedal*

104

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

molto

f

pp

pp *sempre*

pizz.

mp

ppp *sempre*

Red.

106

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

3

ord.

ppp

ff

ppp

poco

smorzando

ppp

arco

ppp

p

molto

108

Fl. *mp* *p* *molto* *ff* *agressivo* *sim.*

Cl. *mp* *p* *molto* *ff* *agressivo* *sim.*

Vln. *sul pont.* *f* *molto* *ff* *violento* *ord.*

Vc. *sul pont.* *f* *molto* *ff* *violento* *ord.*

Pno. *com muita violência* *p* *molto cresc.* *ff* *senza pedale* *8^{va}*

112

Fl. *tr* *3*

Cl. *tr* *3* *3* *3*

Vln. *sul pont.*

Vc. *sul pont.*

Pno. *p* *molto* *ff* *agressivo* *sempre pedale (deixar soar)* *8^{va}* *Ped.*

120

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

rall.

flt.

ord.

ppp

mf

pp

ppp

pp—molto—f—p

sul pont.

sul pont.

ord.

pp

poco—p—molto—fff

ord.

ppp

p

mf

3/4

4/4

128

13

Fl. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ ord. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Cl. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vln. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vc. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Pno. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Fl. *p* *molto* *sff* *p* *molto* *ff* *ppp*

Cl. *p* *molto* *ff* *p* *molto* *ff* *p*

Vln. *p* *molto* *ff* *p* *molto* *ff* *pp*

Vc. *p* *molto* *ff* *p* *molto* *ff* *pp*

Pno. *p* *molto* *ff* *p* *molto* *fff* *intenso* *pp*

Ped. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

135

Fl. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Cl. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vln. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vc. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Pno. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Fl. *ppp* *pp* *mf* *ppp*

Cl. *ppp* *pp* *mf* *ppp*

Vln. *poco* *p* *poco a poco*

Vc. *poco* *p* *poco a poco*

Pno. *pp* *delicado*

139 ♩ = 90 - Pós-ludio

Fl. *flt.*
mf *f* *espress.* *p* *molto* *ff*

Cl.

Vln. *pp* *molto* *ff* *poco a poco* *ppp*

Vc. *pp* *ppp* *pp*

Pno. *pp* *melancólico* *molto delicado* *sim.*

Ped.

143

Fl. *ord.*
pp *molto* *f* *ppp* *p* *molto* *mf* *espress., legato*

Cl. *pp* *molto* *f* *ppp* *pp*

Vln. *ppp* *mp* *etéreo legato espress.*

Vc. *ppp* *p* *etéreo legato espress.* *molto vibrato*

Pno. *pp* *sempre*

pedale *sim.*

148

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

molto *ff* *poco a poco* *ppp*

ppp *mf*

flt.

153

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

espress.

espress.

vibrato ord.

16

158

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

ppp

pp

f

ppp

poco a poco

ppp

pp

ppp

pp

rall.

163

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

ppp

pp

molto

f

poco a poco

pp

molto

f

poco a poco

delicado troca de arco sutil

delicado troca de arco sutil

8va

168

Fl. *ppp* *pp* *pp*

Cl. *ppp* *pp* *pp*

Vln. *ppp*

Vc. *ppp*

Pno. (8) *ppp*

ppp

172

Fl. *mf* *ppp*

Cl. *mf* *ppp*

Vln. *al niente* *pp* *sul tasto*

Vc. *al niente* *pp* *sul tasto*

Pno. *mp* *p* *molto espress.* *mf*

8^{va} *6* *6*

18

175 ♩ = 46

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

mp *al niente*

pp

soprar dentro do instrumento sem produzir notas, apenas o som do ar

soprar dentro do instrumento sem produzir notas, apenas o som do ar

PANDORA

Fantasia orquestral sobre o mito de Hesíodo

CAIO FACÓ

Lisboa, Maio/2017

Instrumentação

Flautim

2 Flautas

2 Oboés

Corne Inglês

2 Clarinetes em B \flat

Clarinete Baixo em B \flat

2 Fagotes

Contrafagote

4 Trompas em F

3 Trompetes em B \flat

2 Trombones Tenor

Trombone Baixo

Tuba

Harpa

Piano

Tímpano (E – A# – D – F#)

Percussão I: Sinos Tubulares, Glockenspiel, Tom-toms (4)

Percussão II: Marimba, Triângulo

Percussão III: Bumbo Sinfônico, Prato Suspenso, Tam-tam

Cordas

“Concert-Pitch Score”: Instrumentos Transpositores escritos em Dó

- As barras de compasso servem apenas para a sincronia dos músicos, e não definem acentos métricos.



- - Tremolo não medido, tocar o mais rápido possível.
- A surdina utilizada nos instrumentos de metal deve ser do tipo “*straight mute*”.
- Duração Aproximada: 13’.

Obra escrita para o Festival Tinta Fresca 2017 – Orquestra Filarmônica de Minas Gerais

(...) então, o mensageiro matador de Argos fez em seu peito mentiras, palavras sedutoras e um caráter fingido, por vontade de Zeus que grave troveja; assim o arauto dos deuses nela colocou linguagem e chamou essa mulher Pandora, porque todos os que têm moradas olímpias deram essa dádiva, desgraça para os homens que vivem de pão.

Hesíodo – Os trabalhos e os dias

PANDORA

Fantasia orquestral sobre o mito de Hesíodo

Caio Facó
(2017)

♩ = 36 ♩ = 58 - Violento

Flautim

Flauta I

Flauta II

Oboé I

Oboé II

Corne Inglês

Clarinete em B \flat I

Clarinete em B \flat II

Clarinete Baixo em B \flat

Fagote I

Fagote II

Contrafagote

Trompa em F I

Trompa em F II

Trompa em F III

Trompa em F IV

Trompete em B \flat I

Trompete em B \flat II

Trompete em B \flat III

Trombone Tenor I

Trombone Tenor II

Trombone Baixo

Tuba

♩ = 36 ♩ = 58 - Violento

Timpanos

Tom-toms

Percussão II

Tam-tam

Piano

Harpa

♩ = 36 ♩ = 58 - Violento

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

pp *molto* *ff* *agressivo* *gliss.* *p sub* *ff* *ord.* *sul pont.*

②

Fltm. *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Fl. I *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Fl. II *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Ob. I *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Ob. II *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

C. Ing. *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Cl. I (B♭) *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Cl. II (B♭) *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Cl. B. (B♭) *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Fg. I *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Fg. II *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Cfg. *ffp* *mf* *marcato* *p-subito* *molto* *ff*

Cor. I (F) *ppp*

Cor. III (F) *pp* *molto* *ff* *ppp*

Cor. IV (F) *pp* *molto* *ff* *ppp*

Tpt. II (B♭) *pp* *molto* *ff* *ppp*

Tpt. III (B♭) *pp* *molto* *ff* *ppp*

Tbn. I *pp* *molto* *ff* *ppp*

Tbn. II *pp* *molto* *ff* *ppp*

Tbn. B. *pp* *molto* *ff* *ppp*

Tba. *ppp*

Timp. *f* *poco accel.* *♩ = 70*

Tom-t. *pp* *poco a poco* *f*

T-t. *pp* *molto* *f*

Vln. I *ff* *marcato espress.* *ord.* *p sub* *ff* *ff* *marcato espress.*

Vln. II *ff* *marcato espress.* *ord.* *p sub* *ff* *ff* *marcato espress.*

Vla. *sul pont.* *ord.* *p sub* *ff* *sul pont.*

Vc. *p sub* *ff* *ord.* *sul pont.* *p sub* *ff*

Db. *pp* *poco a poco* *f* *sempre f*

15

Fltm. *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Fl. I *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Fl. II *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Ob. I *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Ob. II *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

C. Ing. *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Cl. I (B♭) *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Cl. II (B♭) *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Cl. B. (B♭) *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Fg. I *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Fg. II *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Cfg. *pp* — poco a poco — *ff* — *ppp*

Cor. I (F) *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Cor. II (F) *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Cor. III (F) *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Cor. IV (F) *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Tpt. I (B♭) *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Tpt. II (B♭) *ppp* — *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Tpt. III (B♭) *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Tbn. I *ppp* — *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Tbn. II *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Tbn. B. *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Tba. *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Timp. *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Tom-t. *pp* — molto — *ff* — *ppp*

T.-t. *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Vln. I *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Vln. II *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Vla. *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Vc. *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Db. *pp* — molto — *ff* — *ppp*

Bumbo Sinfónico

4 **A** *rall.* $\text{♩} = 42$ - Calmo

Fl. I *pp* sempre dolce

Fl. II *pp* sempre dolce

Ob. II *pp* sempre dolce

Cl. B. (B♭) *pp* sempre dolce

Cor. I (F) *pp* — molto — *f* *ppp*

Cor. II (F) *pp* — molto — *f* *ppp*

Cor. III (F) *pp* — molto — *f* *ppp*

Cor. IV (F) *pp* — molto — *f* *ppp*

Tpt. I (B♭) *pp* — molto — *f* *ppp*

Tpt. II (B♭) *pp* — molto — *f* *ppp*

Tpt. III (B♭) *pp* — molto — *f* *ppp*

Tbn. I *f* *ppp*

Tbn. II *f* *ppp*

Tbn. B. *f* *ppp*

Tba. *f* *ppp*

A *rall.* $\text{♩} = 42$ - Calmo

Timp. *pp* subito — molto aggressivo — *ff* *ppp*

Tom-t. *pp* etéreo

Perc. II *pp* etéreo

B. S. *pp* — molto aggressivo — *ff* *ppp*

Pno. *pp* — molto aggressivo — *ff* *pp* etéreo
sempre pedale (deixar soar)

Hp. *mf* etéreo

A *rall.* $\text{♩} = 42$ - Calmo

Vln. I *dim.* *molto* *pp* etéreo *mf* ord.

Vln. II *dim.* *molto* *pp* etéreo *mf* ord.

Vla. *dim.* *molto* *pp* *f* aggressivo *pp* *mf*

Vc. *dim.* *molto* *pp* etéreo *molto* *f* aggressivo *pp*

Db. *pp* — molto aggressivo — *ff* *pp* sempre trocas de arco sutis

29

Fltm. *pp sempre dolce*

Fl. I *pp sempre dolce*

Fl. II *pp sempre dolce*

Ob. I *pp sempre dolce*

Ob. II *pp sempre dolce*

C. Ing. *pp sempre dolce*

Cl. I (Bb) *pp sempre dolce*

Cl. II (Bb) *pp sempre dolce*

Cl. B. (Bb) *pp sempre dolce*

Fg. I *pp sempre dolce*

Fg. II *pp sempre dolce*

Cfg. *mf* *ppp* *mf* *mf*

Cor. I (F) *espress.*

Cor. II (F) *pp* *espress.*

Cor. III (F) *espress.*

Cor. IV (F) *pp* *espress.*

Tpt. I (Bb) *pp* *espress.*

Tpt. II (Bb) *pp* *espress.*

Tpt. III (Bb) *pp* *espress.*

Tbn. I *mf* *ppp* *mf*

Tbn. II *mf* *ppp* *mf*

Tbn. B. *mf* *ppp* *mf*

Tba. *mf* *ppp* *mf*

Timp. *pp sempre*

S. Tub. *pp sempre* *poco a poco* *p*

Mar. *pp sempre* *poco a poco* *p*

B. S. *pp sempre* *poco a poco* *p*

Pno. *pp sempre* *poco a poco* *p*

Hp. *pp sempre* *poco a poco* *f*

Vln. I *molto espress.* *pp pizz. 3* *poco a poco* *p*

Vln. II *molto espress.* *mf* *poco a poco* *f*

Vla. *mf* *arco ord.* *molto espress.*

Vc. *pp sempre* *mf* *molto espress.*

Db. *pp sempre* *mf* *molto espress.*

[illegible]

B $\text{♩} = 80$ - Religioso

44

Fl. I *pp* *lontano* *p* *ppp* *pp* *p*

Fl. II *pp* *lontano* *p* *ppp* *pp*

Ob. I *pp* *lontano* *p* *ppp* *pp*

Ob. II *pp* *lontano* *p* *ppp*

Cl. I (B♭) *mp cantabile molto espress.*

Cl. II (B♭) *mp cantabile molto espress.*

Cl. B. (B♭) *mp cantabile molto espress.*

Fg. I *pp* *mp cantabile molto espress.*

Fg. II *pp* *mp cantabile molto espress.*

Cfg. *pp* *mp cantabile molto espress.*

Cor. I (F) *pp* *lontano* *p* *ppp* *pp* *p*

Cor. II (F) *pp* *lontano* *p* *ppp* *pp*

Cor. III (F) *pp* *lontano* *p* *ppp* *pp*

Cor. IV (F) *pp* *lontano* *p* *ppp*

B $\text{♩} = 80$ - Religioso

Timp. *p sempre*

B. S. *p sempre*

Pno. *p lontano*

Hp. *mf*

B $\text{♩} = 80$ - Religioso
y sul IV

Vln. I *mf cantabile molto espress.*

Vln. II *mf cantabile molto espress.*

Vla. *pp* *mf cantabile molto espress.*

Vc. *pp* *mf cantabile molto espress.*

Db. *pp* *mf cantabile molto espress.*

8 52

Fl. I *ppp* *pp* *p* *ppp* *pp*

Fl. II *p* *ppp* *pp* *p*

Ob. I *p* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Ob. II *pp* *p* *ppp* *pp* *p*

Cl. I (B \flat)

Cl. II (B \flat)

Cl. B. (B \flat)

Fg. I *pp* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Fg. II *pp* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Cfg. *pp* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Cor. I (F) *ppp* *pp* *p* *ppp* *pp*

Cor. II (F) *p* *ppp* *pp* *p*

Cor. III (F) *p* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Cor. IV (F) *pp* *p* *ppp* *pp* *p*

Tba. *pp* *molto* *fff* *ppp*

Timp.

Glock. *p* *delicado*

Tri. *p* *delicado* *p* *sempre*

B. S.

Pno. *delicado* *p* *sempre*

Hp. *mf*

Vln. I *sul IV sempre*

Vln. II *sul IV sempre*

Vla. *pp* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Vc. *pp* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Db.

60

Fl. I *p* *ppp* *pp* *p*

Fl. II *ppp* *pp* *p* *ppp* *pp*

Ob. I *pp* *p* *ppp* *pp* *p*

Ob. II *ppp* *pp* *p* *ppp* *pp*

Cl. I (Bb) *3*

Cl. II (Bb) *3*

Cl. B. (Bb) *3*

Fg. I

Fg. II

Cfg.

Cor. I (F) *p* *ppp* *pp* *p*

Cor. II (F) *ppp* *pp* *p* *ppp* *pp*

Cor. III (F) *pp* *p* *ppp* *pp* *p*

Cor. IV (F) *ppp* *pp* *p* *ppp* *pp*

Tpt. I (Bb) *pp* *con sord. (Straight)* *pp* *senza sord.* *ppp*

Timp.

Glock. *p* *p* *mp espress.*

Tri.

B. S.

Pno. *mf espress.*

Hp. *mf*

Vln. I *3*

Vln. II *3*

Vla.

Vc.

Db. *3*

Fl. I *ppp* *pp* *p* *ppp*

Fl. II *p* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Ob. I *ppp* *pp* *p* *ppp*

Ob. II *p* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Cl. I (B \flat) *molto* *ffp* *molto cresc.* *ff*

Cl. II (B \flat) *molto* *ffp* *molto cresc.* *ff*

Cl. B. (B \flat) *molto* *ffp* *molto cresc.* *ff*

Fg. I *ppp*

Fg. II *ppp*

Cfg. *ppp*

Cor. I (F) *ppp* *pp* *p* *ppp*

Cor. II (F) *p* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Cor. III (F) *ppp* *pp* *p* *ppp*

Cor. IV (F) *p* *ppp* *pp* *p* *ppp*

Timp. *molto* *ff* *p* *molto cresc.*

Glock.

Tri.

B. S. *molto* *ff* *p* *molto cresc.*

Pno. *molto* *ff* *p* *molto cresc.*

Vln. I *molto* *ffp* *molto cresc.* *ff*

Vln. II *molto* *ffp* *molto cresc.* *ff*

Vla. *molto cresc.*

Vc. *molto cresc.*

Db. *molto cresc.*

$$p \text{-----} f$$

C = 104 - Violento

Timp. *f secco* *f sempre*

B. S. *f secco* *f sempre*

Pno. *ff furioso* *secco* *ff sempre*

C = 104 - Violento

Vln. I *p* *ff brillante* *spiccato*

Vln. II *p* *ff brillante* *spiccato*

Vla. *ffp* *molto* *ff brillante*

Vc. *ffp* *molto* *ff brillante*

Db. *pizz.* *sempre pizz. walking bass*

12 **D**

Fl. I *p* *f*

Fl. II *p*

Ob. II *p* *f* *pp*

Cl. II (Bb) *p* *f* *pp*

Cl. B. (Bb) *p* *f*

Fig. I *p* *f*

Fig. II *p* *f*

Cfig. *p* *f*

Cor. I (F) *p* *f*

Cor. II (F) *p* *f* *pp*

Cor. III (F) *p* *f*

Cor. IV (F) *p* *f* *pp*

Tpt. I (Bb) *pp*

Tpt. III (Bb) *p*

Tbn. I *p* *f* *pp*

Tbn. II *p* *f* *pp*

Tbn. B. *f* *pp*

Tba. *pp*

D

Timp. *p subito* *f subito*

B. S. *p subito* *f subito*

Pno. *p subito* *ff subito*

D

Vln. I *mf* *molto ff* *p* *molto ff*

Vln. II *mf* *molto ff* *p* *molto ff*

Vla. *mf* *molto ff*

Vc. *mf* *molto ff*

Db. *mf* *molto ff*

88 $\text{♩} = 120$

Fltm. p f pp

Fl. I pp

Fl. II f pp

Ob. I p f pp p

C. Ing. p f pp

Cl. I (Bo) p f pp

Cl. B. (Bo) pp p f

Fig. I pp f pp

Fig. II pp f pp

Cfig. pp f pp

Cor. I (F) pp

Cor. III (F) pp

Cor. IV (F) p

Tpt. I (Bo) p f pp

Tpt. II (Bo) p f pp

Tpt. III (Bo) f pp

Tbn. I p f pp

Tbn. II p f pp

Tbn. B. p f pp

Tba. p f pp

$\text{♩} = 120$

Timp. p subito f subito

B. S. p subito f subito

Pno. p subito ff subito

$\text{♩} = 120$

Vln. I ord. pp mf $molto$ ff snap pizz.

Vln. II ord. pp mf $molto$ ff snap pizz.

Vla. mf $molto$ ff

Vc. mf $molto$ ff

Db. mf $molto$ ff

Fltm. *p* *f* *pp*

Fl. I *p* *f* *pp*

Fl. II *p* *f* *pp*

Ob. I *f* *pp*

Ob. II *p* *f*

Cl. I (B♭) *pp*

Cl. II (B♭)

Cl. B. (B♭) *p* *f*

Fg. I *p* *f* *pp*

Fg. II *mf*

Cfg. *mf*

Cor. I (F) *p* *f* *pp* senza sord.

Cor. II (F) *p* *f* *pp* senza sord.

Cor. III (F) *p* *f* *pp* senza sord.

Cor. IV (F) *p* *f* *pp* senza sord.

Tpt. I (B♭) *f* *pp* senza sord.

Tpt. II (B♭)

Tpt. III (B♭)

Tbn. I *pp* senza sord.

Tbn. II *pp* senza sord.

Tbn. B.

Tba. senza sord.

Timp. *p subito* *f subito* *pp*

B. S. *p subito* *f subito* *pp*

Pno. *p subito* *ff subito*

Vln. I *arco* *p* *mf* *f* *molto* *pp*

Vln. II *arco* *p* *mf* *f* *molto* *pp*

Vla. *mf* *ff* *molto* *pp*

Vc. *mf* *ff* *molto* *pp*

Db. *mf*

pedale (deixar soar)

102

Fltm. *mf* *p* poco a poco *ppp* *molto rall.*

Fl. I *p* poco a poco *ppp*

Fl. II *p* poco a poco *ppp*

Ob. I *p* poco a poco *ppp*

Ob. II *pp*

C. Ing. *p* *f* *pp*

Cl. I (B♭) *f* *pp*

Cl. II (B♭) *pp*

Cl. B. (B♭) *p* poco a poco *ppp*

Fg. I *dim.* *ppp*

Fg. II *pp*

Cfg. *dim.* *ppp*

Timp. *pp* *molto rall.*

Glock. *p*

Tri. *p*

B. S. *pp*

Pno. *f* *p* *pp*

Vln. I *ppp* *poco*

Vln. II *ppp* *poco*

Vla. *ppp* *poco*

Vc. *ppp* *poco*

Db. *dim.* *ppp*

108 **E** ♩ = 58 - Sagrado

Fltm. *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Fl. I *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Fl. II *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Ob. I *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Ob. II *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

C. Ing. *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Cl. I (B♭) *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Cl. II (B♭) *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Cl. B. (B♭) *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Fg. I *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Fg. II *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Cfg. *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Cor. I (F) *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Cor. II (F) *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Cor. III (F) *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Cor. IV (F) *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

E ♩ = 58 - Sagrado

Timp. *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Tri. *pp* — *molto* — *ff* *pp*

B. S. *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Pno. *ppp* *sotto voce* *pp* — *molto* — *ff* *ppp* *ff*

E ♩ = 58 - Sagrado

Vln. I *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Vln. II *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Vla. *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Vc. *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

Db. *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff* *pp* — *molto* — *ff*

114

Fltm. *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Fl. I *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Fl. II *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Ob. I *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Ob. II *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

C. Ing. *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Cl. I (B♭) *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Cl. II (B♭) *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Cl. B. (B♭) *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Fig. I *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Fig. II *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Cfg. *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Cor. I (F) *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Cor. II (F) *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Timp. *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Glock. *p dolce*

Tri. *pp* — *molto* — *ff* — *pp*

Pno. *p dolce* *pp*

Hp. *f* *mf*

Vln. I *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Vln. II *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Vla. *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Vc. *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

Db. *pp* — *molto* — *ff* — *pp* — *molto* — *ff* — poco a poco — *ppp*

F ♩ = 36 ♩ = 60 - Contemplativo

121

Flt. *pp* sotto voce *fpp* *pp* sempre

Fl. I *pp* sotto voce *fpp* *pp* sempre

Fl. II *ppp* *pp* sotto voce *fpp* *pp* sempre

Cl. I (B♭) *pp* sotto voce *fpp*

Cl. II (B♭) *ppp* *pp* sotto voce *fpp*

Cl. B. (B♭) *pp* sotto voce *fpp*

Timp. *pp* Sinos/Tubulares

Glock. *pp*

Tri. *pp*

B. S. *ppp* — poco — *p* *ppp* — poco — *p* Tam-tam

Vln. I con sord. *pp* sotto voce *fpp* *pp* sempre

Vln. II con sord. *ppp* *pp* sotto voce *fpp* *pp* sempre

Vla. sul tasto *ppp* *p* espress. *pp* sempre

Vc. sul tasto *ppp* *p* espress. *pp* sempre

Db. *pp* sempre trocas de arco sutis

129

Flt. *fpp* *fpp*

Fl. I *fpp* *fpp*

Fl. II *fpp* *fpp*

Cl. I (B♭) *pp* sempre *fpp* *fpp*

Cl. II (B♭) *pp* sempre *fpp* *fpp*

Cl. B. (B♭) *pp* sempre *fpp* *fpp*

Timp. *pp*

S. Tub. *pp* *pp*

Tri. *pp* *pp*

T.-t. *ppp* — poco — *p* *ppp* — poco — *p*

Vln. I *fpp* *fpp* senza sord. *p*

Vln. II *fpp* *fpp* *fpp* *fpp* ord. *p*

Vla. ord. *p*

Vc. ord. *p*

Db. *p*

136

G ♩ = 176 - Furioso

Flm.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

C. Ing.

Cl. II
(B♭)

Tpt. I
(B♭)

Tpt. II
(B♭)

Tpt. III
(B♭)

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. B.

Tba.

Timp.

S. Tub.
ff espress.

T.-t.
Prato Suspendo

Pno.

Vln. I

Vln. II
senza sord.
p

Vla.

Vc.

Db.

sul pont. sempre

sul pont. sempre

sul pont. sempre

ppp, *molto*, *f*, *ff*, *sfz*, *mf*

147

Fltm. *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Fl. I *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Fl. II *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Ob. I *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff*

Ob. II *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

C. Ing. *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff*

Cl. I (B \flat) *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Cl. II (B \flat) *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Cl. B. (B \flat) *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Tpt. I (B \flat) *sfzp* *molto* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Tpt. II (B \flat) *sfzp* *molto* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Tpt. III (B \flat) *sfzp* *molto* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Tbn. I *sfzp* *molto* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Tbn. II *sfzp* *molto* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Tbn. B. *sfzp* *molto* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Tba. *sfzp* *molto* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Timp. *ff* *mf* *ff*

Tom-t. *ff* *mf* *ff*

Prt. S. *ff* *mf* *ff*

Pno. *ff* *mf* *ff*

Vln. I *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Vln. II *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Vla. *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff*

Vc. *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

Db. *ff* *sfzp* *ff* *sfzp* *ff* *sfzp*

[illegible]

[illegible]

24 Fltm. 165 $\text{♩} = 86$ - Violento **H**

Fl. I ff pp $molto$ f pp

Fl. II pp $molto$ f pp

Ob. I pp $molto$ f pp

Ob. II ff pp $molto$ f pp

C. Ing. pp $molto$ f pp

Cl. I (Bb) ff pp $molto$ f pp

Cl. II (Bb) ff pp $molto$ f pp

Cl. B. (Bb) pp $molto$ f pp

Fg. I pp $molto$ f pp

Fg. II pp $molto$ f pp

Cfg. pp $molto$ f pp

Cor. II (F) p f

Cor. III (F) p

Cor. IV (F) p f

Timp. ff p $molto$ mf

Tom-t. ff p $molto$ mf

Prt. S. ff ff

Pno. ff

Vln. I ord. ff $molto$ ff $sempre$ $sul IV$ $sempre marcato$

Vln. II ff p $subito$ $molto$ ff $sempre$ $sul IV$ $sempre marcato$

Vla. ff p $subito$ $molto$ ff $sempre$ $sul IV$ $sempre marcato$

Vc. ff p $subito$ $molto$ ff $sempre$ $sul IV$ $sempre marcato$

Db. p $molto$ ff

172

Fltm. *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f* *molto rall.*

Fl. I *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

Fl. II *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

Ob. I *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

Ob. II *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

C. Ing. *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

Cl. I (B♭) *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

Cl. II (B♭) *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

Cl. B. (B♭) *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

Fg. I *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

Fg. II *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

Cfg. *poco a poco* *f* *pp* *molto* *f*

Cor. I (F) *p* *f* *pp*

Cor. II (F) *pp*

Cor. III (F) *f* *pp*

Cor. IV (F) *pp*

Timp. *molto* *molto rall.*

Tom-t. *molto*

Vln. I *molto rall.*

Vln. II *sul tasto* *p senza vibrato*

Vla. *sul tasto* *p senza vibrato*

Vc. *s*

Db. *s*

I ♩ = 56 - Religioso

Fl. I. *pp solene*

Fl. II. *pp solene*

Cl. I. (B♭) *pp solene*

Cl. II. (B♭) *pp solene*

Fg. I. *pp solene*

Fg. II. *pp solene*

Cor. I. (F) *pp solene*

Cor. II. (F) *pp solene*

Tbn. I. *pp solene*

Tbn. II. *pp solene*

B. S. *pp* *Bumbo Sinfónico*

Vln. I. *p senza vibrato* *sul tasto*

Vln. II. *p senza vibrato*

Vla. *p senza vibrato*

Vc. *p senza vibrato* *sul tasto*

Fltm. *pp*

Fl. I. *pp*

Fl. II. *sfpp*

Ob. I. *p*

Ob. II. *p*

C. Ing. *pp* *poco*

Cl. I. (B♭) *pp*

Cl. II. (B♭) *pp*

Cl. B. (B♭) *sfpp*

Fg. I. *p*

Fg. II. *p*

Vln. I. *pp vibrato ordinario* *ord.* *sul pont.* *sfpp ord.*

Vln. II. *pp ord.* *vibrato ordinario* *poco* *p*

Vla. *pp vibrato ordinario* *sul pont.* *sfpp ord.*

Vc. *pp* *vibrato ordinario* *poco* *p*

195

K

Fltm. *pp solene*

Fl. I *pp solene*

Fl. II *pp solene*

Ob. I *pp solene*

Ob. II *pp solene*

Cl. I (B♭) *pp solene*

Cl. II (B♭) *pp solene*

Cl. B. (B♭) *pp solene*

Fg. I *pp solene*

Fg. II *pp solene*

Cor. I (F) *pp solene*

Cor. II (F) *pp solene*

Tpt. I (B♭) *pp* — molto — *f* — poco a poco — *ppp*

Tpt. II (B♭) *pp* — molto — *f* — poco a poco — *ppp*

Tpt. III (B♭) *pp* — molto — *f* — poco a poco — *ppp*

Tbn. I *pp solene*

Tbn. II *pp solene*

Tbn. B. *pp* — molto — *f* — poco a poco — *ppp*

Tba. *pp* — molto — *f* — poco a poco — *ppp*

B. S. *pp* — molto — *f* — poco a poco — *ppp*

K

Vln. I *p senza vibrato*

Vln. II *p senza vibrato*

Vla. *p senza vibrato*

Vc. *p senza vibrato*

sul tasto

sul tasto

sul tasto

sul tasto

28

204

rall. L ♩ = 64 - Solene poco rall.

Flm.

Fl. I

Fl. II

Cl. I (B♭)

Cl. II (B♭)

Fg. I

Fg. II

Cor. I (F)

Cor. II (F)

Tbn. I

Tbn. II

rall. L ♩ = 64 - Solene poco rall.

Timp.

B. S.

rall. L ♩ = 64 - Solene poco rall.

Vln. I

vibrato ordinario

ord.

p

molto

mf

p

poco

poco a poco

Vln. II

vibrato ordinario

ord.

p

molto

mf

p

poco

poco a poco

Vla.

vibrato ordinario

ord.

p

molto

mf

p

poco

poco a poco

Vc.

vibrato ordinario

ord.

p

molto

mf

p

poco

poco a poco

Db.

vibrato ordinario

ord.

pp

molto

mf

p

poco

poco a poco

=

212

♩ = 72

rall.

Cor. I (F)

mf

poco a poco

f

Cor. II (F)

mf

poco a poco

f

Cor. III (F)

mf

poco a poco

f

Tbn. I

mf

poco a poco

f

rall.

Timp.

♩ = 72

poco a poco

f

rall.

Vln. I

mf

poco a poco

f

Vln. II

mf

poco a poco

f

Vla.

mf

poco a poco

f

Vc.

mf

poco a poco

f

Db.

mf

poco a poco

f

220 **M** ♩ = 86

Fltm. *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Fl. I *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Fl. II *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Ob. I *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Ob. II *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

C. Ing. *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Cl. I (B♭) *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Cl. II (B♭) *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Cl. B. (B♭) *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Fg. I *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Fg. II *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Cfg. *pp* *molto ff* *ppp* *pp* *poco a poco*

Cor. I (F) *pp* *molto*

Cor. II (F) *pp* *molto*

Cor. III (F) *pp* *molto*

Cor. IV (F) *pp* *molto*

Tpt. I (B♭) con sord. (Straight) *pp* *molto ff* senza sord. *ppp* *pp* *poco a poco*

Tpt. II (B♭) con sord. (Straight) *pp* *molto ff* senza sord. *ppp* *pp* *poco a poco*

Tpt. III (B♭) con sord. (Straight) *pp* *molto ff* senza sord. *ppp* *pp* *poco a poco*

Tbn. I *pp* *molto*

Tbn. II *pp* *molto*

Tbn. B. *pp* *molto*

Tba. *pp* *molto*

M ♩ = 86

Timp. *p subito* *molto*

B. S. *pp* *molto*

M ♩ = 86

Vln. I *p subito* *p* *molto*

Vln. II *p subito* *p* *molto*

Vla. *p subito* *p* *molto*

Vc. *p subito* *p* *molto*

Fltm. *f* *ppp*

Fl. I *f* *ppp*

Fl. II *f* *ppp*

Ob. I *f* *ppp*

Ob. II *f* *ppp*

C. Ing. *f* *ppp*

Cl. I (B♭) *f* *ppp*

Cl. II (B♭) *f* *ppp*

Cl. B. (B♭) *f* *ppp*

Fg. I *f* *ppp*

Fg. II *f* *ppp*

Cfg. *f* *ppp*

Cor. I (F) *f* *ppp*

Cor. II (F) *f* *ppp*

Cor. III (F) *f* *ppp*

Cor. IV (F) *f* *ppp*

Tpt. I (B♭) *f* *ppp*

Tpt. II (B♭) *f* *ppp*

Tpt. III (B♭) *f* *ppp*

Tbn. I *f* *ppp*

Tbn. II *f* *ppp*

Tbn. B. *f* *ppp*

Tba. *f* *ppp*

Timp. *ff* *poco a poco* *ppp*

B. S. *f* *poco a poco* *ppp* *pp*

Vln. I *ff* *poco a poco* *p* *poco*

Vln. II *ff* *poco a poco* *p* *poco*

Vla. *ff* *poco a poco* *p* *poco*

Vc. *ff* *poco a poco* *p* *poco*

Db. *ff* *poco a poco* *p* *poco*

